MUZYKA POLSKA

VII — VIII

MIESIĘCZNIK

1938

NASTĘPNY NUMER „MUZYKI POLSKIEJ"
UKAŻE SIĘ W KOŃCU WRZEŚNIA 1938 R.

PRENUMERATA: zł. 12.— rocznie; zł. 6.— półrocznie.
Cena pojedynczego zeszytu zł. 1 gr. 50
Za granicą zł. 15.— rocznie.
Konto czekowe P. K. O. Nr. 18.670.

SPIS RZECZY:

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1938 Rocznik V	Lipiec — Sierpień	Zeszyt VII-VIII (XXII)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

Dr. Stefania Łobaczewska

Z PSYCHOLOGII SŁUCHACZA MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ

Przedmiotem niniejszego studium jest problem stosunku słuchacza do dzieła muzycznego. Problem ten komplikuje się specjalnie w zakresie muzyki współczesnej, odbiegającej swym językiem, formą i ogólnym obrazem dźwiękowym od muzyki dawniejszego typu. Główne źródło tych komplikacji wydaje się leżeć na terenie *psychologii.*

Słuchanie każdej muzyki jest złożonym procesem psychicznym. W skład jego wchodzą wrażenia, wyobrażenia słuchowe, sądy i uczucia jako najrozmaitsze fazy owego procesu psychicznego, które w introspekcji nie dadzą się dokładnie od siebie oddzielić. W muzyce klasycznej, jak zresztą i w każdej innej, wrażenia, które są efektem działania podniety dźwiękowej na zmysł słuchu, nie dochodzą do naszej świadomości same dla siebie, ale już w pewien sposób zorganizowane w całości dźwiękowe. Słuchając np. jakiejś Symfonii Mozarta, która służyć może za wzór muzyki klasycznej, nie przyjmujemy do świadomości nie tylko poszczególnych, następujących po sobie dźwięków w melodii, ani poszczególnych dźwięków, współbrzmiących w akordzie, ani nawet poszczególnych akordów akompaniamentu samych dla siebie. Słuchając, ustanawiamy tak w obrębie melodii, jak i w obrębie współbrzmień, tej melodii towarzyszących, pewne zamknięte w sobie całości, mniejsze i coraz większe, na kształt kół koncentrycznych. Tego żąda od nas sam podkład tonalny utworu, funk-

cyjny i centralistyczny system dur - moll. Tonika i akord toniczny są centralnym punktem odniesienia wszystkich owych mniejszych i większych wyobrażeń całościowych, które porównaliśmy do kół koncentrycznych. Całość zjawiska muzycznego powstaje przez to, że my sami, w myśl zamierzeń kompozytora, stwarzamy pewne stosunki zależności pomiędzy dźwiękami i to stosunki zależności o typie ściśle określonym.

Transponując to na język konkretny powiemy, że przy całym bogactwie i różnorodności struktur w melodii i harmonii, da się utwór klasyczny sprowadzić zawsze do pewnych struktur schematycznych, których podstawą jest w melodii skala dur i moll, a w harmonii kadencja. Powtarzając się w niezliczonych wariantach przez cały, długi okres rozkwitu muzyki klasycznej i wyrosłej na jej podstawach muzyki romantycznej, stworzyły te struktury w umyśle ludzkim pewne specyficzne predyspozycje, które polegały na przyjmowaniu do świadomości każdej, słuchanej muzyki z perspektywy owych schematów. Można by je przyrównać do wydrążonych w korze mózgowej kolein, zarysowanych tradycją i długoletnim przyzwyczajeniem, do których struktury słuchanego właśnie utworu pozostają stale w stosunku ścisłej odpowiedniości. Dzięki temu obraca się tu słuchacz w kontakcie z każdym, nawet po raz pierwszy słuchanym utworem, jak w kole dobrych znajomych. Przyjmuje go jak poemat napisany w ojczystym języku.

Współdziała z tym zresztą jeszcze i cały szereg innych czynników. Przede wszystkim jednolita zasada *budowy akordów* tercjami, która sprawia, że i poszczególne współbrzmienia, pojawiające się w obrębie systemu dur - moll, dają się sprowadzić do pewnego stałego schematu. I one pozostawiają podobne wyobrażenia odtwórcze, które ułatwiać miały percepcję harmoniczną każdego, na nowo poznawanego utworu. Wiemy z historii, że ta zasada budowy akordów tercjami bardzo powoli dopuszczała w harmonii dur - moll do współudziału inne współbrzmienia, tak, że ogólny obraz dźwiękowy i od tej strony pozostawał długo w granicach jednolitego schematu. Dalszym czynnikiem, składającym się na owe specyficzne predyspozycje, wytworzone przez tradycje muzyki dur - moll, był jej *system rytmiczny.* System ten pozostawał w ścisłej zależności od miary taktowej, a więc także dawał się sprowadzić do pewnego ogólnego schematu. Sche-

mat co więcej ten był zawsze symetryczny, dwu albo trójdzielny. Gdy wreszcie uprzytomnimy sobie, że ów symetryczny schemat rytmiczny był w całej muzyce dur - moll ściśle związany z melodią i harmonią i — co więcej — z również symetryczną budową formalną utworu, zrozumiemy, że i od strony architektonicznej całości utworu miał słuchacz zapewnione pewne, powtarzające się stale schematy wyobrażeniowe, które gwarantowały zrozumienie każdej nowej kompozycji. Wszystkie te czynniki razem wzięte wytwarzają w muzyce dur - moll konieczność myślenia na dłuższą metę, dla muzyki tej niezmiernie charakterystyczną. Składają się na to przede wszystkim owa symetryczność rytmu, powtarzająca poszczególne wzory w ramach tej samej miary taktowej, szeroko rozpięty łuk melodii w fakturze homofonicznej, oraz system następstw akordowych, znaczący drogę okrężną konstrukcji funkcyjnej i centralistycznej od toniki do toniki.

Wrażeniowo elementem pierwszoplanowym była tam zawsze melodia, tak w fakturze homofonicznej, jak w polifonicznej. Inne elementy: rytm, harmonia, barwa dźwięku i dynamika, miały w stosunku do melodii znaczenie wtórne. Harmonia służyła do rozczłonkowania linii melodycznej w myśl zasad konstrukcji funkcyjnej i centralistycznej, oraz do zorganizowania całości z poszczególnych motywów i tematów, później — od okresu wczesnego romantyzmu począwszy — pomagała podkreślić emocjalne, nastrojowe walory melodii. Podobną rolę odgrywał też rytm i dynamika jako czynniki, organizujące bieg melodii i rozstrzygające o jej plastyce, o zaakcentowaniu jej struktury formalnej i wyrazowej. Melodia była tam więc głównym i jedynym momentem, który narzucał się odbiorcy przy słuchaniu jako rozstrzygający o treści psychicznej utworu muzycznego, momentem, który żądał dla siebie uwagi pod grozą niezrozumienia tego utworu. Inne elementy przyjmowane były naturalnym biegiem rzeczy wraz z melodią i poprzez melodię, i same dla siebie nie absorbowały jego uwagi, tym więcej, że — jak widzieliśmy — sam bieg melodii rozstrzygał tam już o tym, że każdy z tych elementów obracał się w kręgu wyobrażeń dla słuchacza w pewnej mierze uschematyzowanych, jakkolwiek w każdym poszczególnym wypadku indywidualnie różnych.

Począwszy od późnego Beethovena jesteśmy świadkami coraz silniejszego rozluźniania się tych schematów czyli struktur, które

uznaliśmy za charakterystyczne dla muzyki dur - moll. Niestety brak mi czasu i miejsca, by przedstawić tu poszczególne stadia owego procesu destrukcyjnego, który w okresie t. zw. impresjonizmu muzycznego zdaje się być już ukończonym. Sprobuję więc powołać się na znany powszechnie utwór *Debussy'ego* pt. „Chmury" („Nuages") z cyklu orkiestralnego „Nokturny", który może uchodzić za doskonały przykład końcowego stadium w tym procesie. Równocześnie można też wskazać na Debussy'ego jako na kompozytora, stojącego na pograniczu dawnej t. zw. tonalnej i nowej muzyki. Porównując naszą własną postawę wymaganą przy słuchaniu tej muzyki, z postawą, którą zajmowaliśmy przy słuchaniu muzyki klasycznej, uderzy nas przede wszystkim fakt, że znikła tu owa konieczność myślenia na dalszą metę, której wymagała muzyka klasyczna. Wątek melodii nie snuje się po przez zdania i okresy, nie obejmuje, tak jak dawniej, rozległych rejonów dźwiękowych. Rozpadł się na drobne fragmenty bez wewnętrznego ze sobą związku. Nie ma tu już tematów w znaczeniu muzyki klasycznej, są tylko motywy, które częstokroć trudno już nawet nazwać melodią, tak blade, tak mało wyraziste są ich kontury. Kontury te zresztą nie układają się już stale w myśl dawnego schematu skali dur i moll. Coraz częściej obracają się dokoła pochodów chromatycznych i całotonowych, mniej lub bardziej obcych dla ucha, przywykłego do tradycji klasycznych.

W związku z tak zmienionym obrazem melodii zmieniło się i to, co można by nazwać *współbrzmieniowym* przekrojem utworu w impresjonizmie. Ta ostatnia zmiana dotyczy nie tyle poszczególnego akordu, który zasadniczo zatrzymuje jeszcze dawną budowę, ile raczej następstwa akordów i ich wzajemnego stosunku. Kompozytorowi zdaje się tu nie zależeć na tym, by słuchacz śledził stosunki tego następstwa, by konstruował całości dźwiękowe na dalszą metę. Raczej o to, by sam poszczególny akord zatrzymał na sobie jego uwagę. Impresjonizm stara się o to, by z powodzi narzucających się słuchaczowi wyobrażeń wyłowić chwilowe wrażenie i uczynić je głównym środkiem działania estetycznego. Celowo i świadomie rozrywa więc dawne łańcuchy kojarzeniowe, wytworzone przez długoletnią tradycję, a na ich miejsce usiłuje postawić piękno poszczególnego akordu. Drogą, wiodącą do tego celu, jest dla impresjonizmu harmonia i instrumentacja. Harmonia stwarza współbrzmienia, uwodzicielskie

swym czarem, instrumentacja dodaje im blasku barw, a tak jedną, jak i drugą stawia kompozytor bezpośrednio w służbie nastroju, określonego programem. Jest to — jak wiemy — technika ściśle analogiczna do impresjonizmu malarskiego, który niwecząc rysunek, dawał wzamian plamy barwne, po raz pierwszy w dziejach malarstwa europejskiego nie usiłował odtworzyć przedmiotu takim, jakim jest nasza *wiedza* o nim, ale takim, jakim go *widzimy*. Impresjonizm muzyczny nie chce, by słuchacz myślał o dźwiękach i dopiero na podstawie tego myślenia i za jego pomocą poddawał się tym czy innym stanom uczuciowym, tak, jak to bywało w muzyce klasycznej. Chce przede wszystkim zainteresować jego ucho zewnętrzne, i bezpośrednio, za pomocą samego tylko wrażenia, wywołać w nim pewne stany uczuciowe. Impresjonizm nie chce też, by te stany uczuciowe, względnie ich jakość, a nawet sam fakt ich zaistnienia, poddane były indywidualnym zmianom u poszczególnych słuchaczy, tak, jak to bywa w muzyce t. zw. absolutnej. On nazywa te stany uczuciowe po imieniu i sugeruje je słuchaczowi po przez wizję obrazu, najczęściej, wzrokowego, który łączy z dziełem muzycznym w tytule.

We wspomnianej poprzednio kompozycji Debussy'ego p. t. „Chmury" śledzić możemy ostatnie przejściowe stadia tego procesu historycznego nie tylko w zjawisku rozpadu linii melodycznej, ale także i w harmonii: akordy, zasadniczo jeszcze pozostające tu w granicach konstrukcji dur-moll, tj. konstrukcji tercjowej, są tu zdekompletowane i zneutralizowane pod względem rodzaju skali (częste puste kwinty, użyte wyraźnie jako zastępujące dawny trójdźwięk dur lub moll), a ich stosunki dawnej zależności są rozluźnione lub w ogóle przestały istnieć [1]. Wskutek tego moment harmoniczny, współbrzemieniowy, zwraca tu przede wszystkim na siebie uwagę słuchacza. Odwraca się w wyobrażeniu dźwiękowym dawny wzajemny stosunek między melodią a harmonią: gdy dawniej melodia była elementem pierwszoplanowym, a harmonia czynnikiem wtórnym, jest ona w impresjonizmie często tylko kanwą, na której kompozytor umieszcza i grupuje swe motywy harmoniczne.

Program, stale prawie występujący w impresjonizmie, ma swą genezę w muzyce romantycznej. Niewątpliwie zresztą

[1]) Por. moją pracę p. t. „Harmonika Kl. Q. Debussy'ego w pierwszym okresie twórczości" („Kwartalnik Muz.", Warszawa 1927).

i w samej, ściśle muzycznej, technice impresjonizmu, większość jej cech dała by się odnaleźć w formie zarodkowej w epokach poprzednich. Śledząc historyczny rozwój harmoniki od klasyków do romantyków i t. zw. neoromantyków, można by wykazać niemal krok za krokiem poszczególne stadja tego procesu, które w konsekwencji doprowadziły do impresjonizmu muzycznego. Niemniej jednak był on jako całość czymś nowym, był już w pewnym sensie przeciwstawieniem się ideałom muzyki klasycznej. I dlatego na jego przykładzie wykazać można dobitnie, że już i tu zachodziły w swoim czasie w stosunku do słuchacza konserwatywnego nieporozumienia, podobne, choć może jeszcze nie tak zasadnicze, jak te, które w przyszłości miały zaistnieć pomiędzy współczesnym słuchaczem konserwatywnym, a twórcą tzw. awangardowym.

Słuchacz konserwatywny normalnie przystępował do słuchania utworu impresjonistycznego z całym zasobem wyobrażeń odtwórczych, który nagromadził w swoim umyśle pod wpływem tradycji klasycznych. Zgodność tych wyobrażeń odtwórczych z wyobrażeniami, powstającymi w kontakcie ze słyszaną właśnie muzyką, miała mu gwarantować to, co nazywał zrozumieniem utworu, i co umożliwiało dopiero fakt zaistnienia przeżycia estetycznego. Ale tej oczekiwanej zgodności nie było. Zamiast spodziewanych długich, zamkniętych okresów, spotykał tu poszczególne wrażenia dźwiękowe, które nie dawały się związać dawnym wątkiem logicznym. Jego wrodzana, a raczej wytworzona przyzwyczajeniem potrzeba melodji w znaczeniu klasycznym, nie znajdowała tu nic, prócz rwących się, krótkotrwałych motywów, które nie posiadały określonego miejsca w organizmie całości. Jego wykształcony na klasykach zmysł logiki muzycznej szukał jej na darmo w następstwie akordów. Pochody akordów zdawały się obrażać na każdym niemal kroku jego poczucie symetrii, jego dążenie do uchwycenia zamkniętej w sobie całości dźwiękowej. Podobnie jego poczucie rytmiczne, przyzwyczajone do symetrycznych schematów ruchu, popartych akcentami dynamicznymi, czuło się tu nieswojo w obrębie rytmów często nie symetrycznych, a zawsze mało wyrazistych, jak gdyby skarłowaciałych, pozbawionych żywszych akcentów. Jednym słowem jego subjektywny, przesycony dynamiką ruchu, obraz dźwiękowy, wyrosły na tradycjach klasycyzmu i romantyzmu, nie pokrywał się przy

słuchaniu z absolutnie statycznym charakterem zjawiska impresjonistycznego. Rezultatem tego był fakt, że właściwe przeżycie estetyczne nie mogło tu zaistnieć, albo, jeżeli zaistniało, to w swej formie niepełnej, bo streszczającej się w znacznej części w oczekiwaniu wydarzeń, nieprzewidzianych przez kompozytora. Trzeba było sporo czasu, aby słuchacz przystosował się do tych zmienionych warunków przeżycia estetycznego, pomimo, że to, co tu znajdował, nie było jeszcze absolutnym zerwaniem z przeszłością. Trzeba było sporo czasu i bardzo szybkiego tempa dalszej ewolucji, aby to, co było nowym i w pewnym sensie twórczym w impresjonizmie, móc ocenić objektywnie, nie jako brak w stosunku do tradycji klasycyzmu, ale po prostu jako zmianę, umotywowaną historycznie i estetycznie i otwierającą nowe perspektywy.

Gdy teraz z kolei porównamy muzykę impresjonistyczną z najnowszą twórczością muzyczną, widzimy od razu, że zmiany, które dokonały się w obrębie tej ostatniej, są i musiały być jeszcze bardziej radykalne, niż te, które dzieliły impresjonizm od tradycji XIX wieku. Impresjonizm posiadał z wiekiem XIX. dwa punkty wspólne. Pierwszym z tych punktów był — jak już wspomniałam — program. Program miał dla stosunku słuchacza do dzieła znacznie większe, niż się to na ogół przyjmuje. Wynagradzał on nie jeden brak wewnętrznej jednolitości utworu. Stwarzał pewne pozamuzyczne ramy jednolitości tam, gdzie nie było już tej klasycznej jednolitości w stosunkach melodycznych i harmonicznych. Kto wie nawet, czy nie właśnie przede wszystkim dzięki programowi i konieczności stworzenia sobie przy słuchaniu pewnej wizji pozamuzycznej, potrafił słuchacz wczuć się prędzej w zmienione warunki techniczne tych kompozycji. Drugim łącznikiem z przeszłością był w impresjonizmie — jak już także wspominałam — niezmieniony w zasadzie w stosunku do wieku XIX zewnętrzny obraz dźwiękowy. Impresjonizm pozostawił przecież niezmienioną konstrukcję akordu, mimo że zmienił z gruntu sens wewnętrzny każdego poszczególnego akordu i jego miejsce w organizmie całości. W przeciwieństwie do tego nie zdaje się już mieć epoka poimpresjonistyczna punktów wspólnych z tradycjami XIX wieku. Ona nie tylko wyciąga ostateczne konsekwencje ze zmian, dokonanych w impresjonizmie, ale zrywa z tradycją i w tych ostatnich dwóch punktach, które łączyły impresjonizm

z wiekiem XIX. A więc po pierwsze zmienia sam zewnętrzny obraz dźwiękowy: akordy, budowane tercjami, które zawsze jeszcze przeważały w impresjonizmie, zastępuje się tu współbrzmieniami, złożonymi przeważnie z innych interwałów. Pośród tych interwałów dominujące stanowisko zajmuje, obok sekundy wielkiej i małej, kwarta czysta, ta ostatnio nie rzadko stosowana jako stała zasada konstrukcji akordów. Fakt ten, uzasadniony nową podstawą tonalną utworu, wpływa na zupełną zmianę obrazu dźwiękowego, przesuwa on we wrażeniu słuchacza jeszcze znacznie silniej punkt ciężkości z melodii na współbrzmieniowy przekrój utworu muzycznego, stawia go w każdej poszczególnej chwili przed zadaniem percypowania wrażeń nowych, nieznanych, i wyznaczenia im miejsca w organizmie całości. Prócz współbrzmień, obcych uchu, wychowanemu na tradycjach XIX wieku, przynosi on ze sobą równie radykalne zmiany i w melodii. Obierając sobie za podstawę inne skale, inne systemy tonalne, melodia współczesna stwarza innego typu związki między poszczególnymi dźwiękami, niż melodia klasyczna i romantyczna. Podobnie jak współbrzmienie, operuje tu i melodja innymi interwałami i innymi stosunkami interwałów, stwarza z nich innego typu całości czyli struktury o innej organizacji wewnętrznej, przynosi ze sobą nowe formy ruchu, uwarunkowane odmiennym systemem tonalnym, i nowy typ wyrazu emocjonalnego, z tymi formami ruchu organicznie związany.

Transponując to obecnie na język psychologii, tak, jak to uczyniliśmy przedtem w stosunku do muzyki klasycznej, powiemy, że muzyka współczesna nie tylko niweczy dawne wyobrażenia całościowe, zakorzenione w każdym z nas przez długoletnie i częste obcowanie z muzyką klasyczną, tak, jak to czynił impresjonizm, ale że przeciwstawia im wyobrażenia nowego typu. Jasnym jest, że już choćby używana przez Debussy'ego skala całotonowa ze swymi równomiernymi odległościami w obrębie oktawy, lub tak popularna dziś skala dwunastotonowa, czy też skale tzw. ludowe, przeciwstawiają się konstrukcji dawnej skali durowej z jej symetryczną budową z dwóch tetrachordów, w obrębie których panowały stosunki funkcyjne. Równie jasnym jest też i fakt, że w konsekwencji i motywy, na tych skalach oparte, muszą narzucać nam wyobrażenia, przeciwstawiające się wyobrażeniom, pochodnym od

systemu dur-moll. Brak mi czasu, by wymieniać tu wszelkie systemy tonalne, używane w muzyce najnowszej, a pozostające do systemu dur-moll również w stosunku przeciwstawienia. Wymieniłam tylko niektóre z nich jako najbardziej charakterystyczne i najbardziej znane w literaturze muzycznej.

Jeżeli więc impresjonizm działał destrukcyjnie w stosunku do naszego zmysłu melodycznego i do schematów formalnych, to muzyka współczesna nie tylko niweczy je w dalszym ciągu, sięgając w tym do zjawisk coraz bardziej elementarnych. Ona — co więcej — żąda od słuchacza, by podążał za kompozytorem w tworzeniu wyobrażeń nowych i od dawnych wyraźnie odmiennych. Żąda też muzyka współczesna — co więcej — od słuchacza, by zmienił typ tych wyobrażeń w kierunku zupełnego przestawienia elementów dawnego obrazu dźwiękowego. Gdy dawniej — jak już stwierdziliśmy — melodia była elementem pierwszoplanowym we wrażeniu słuchacza, zaś wszystkie inne elementy odgrywały w stosunku do niej rolę pomocniczą, wtórną, tutaj coraz inne elementy, usamodzielnione, występują we wrażeniu jako czynnik pierwszoplanowy. Nie tylko współbrzmienia, ale w pewnych wypadkach także i rytm łącznie z dynamiką, lub barwa dźwięku. Jako przykłady wymienię tu kompozycje nowoczesne o charakterze tanecznym (np. „Bolero" Ravela, utwory, oparte na rytmie jazzowym, lub realizujące muzycznie pewien program pozamuzyczny o charakterze mechanicznym np. słynna przed kilku laty „Odlewnia stali" Mossołowa), wreszcie twórczość kompozytorów francuskich, wyszłych ze Szkoły Debussy'ego, stawiająca często na pierwszym planie barwę dźwięku jako element wrażeniowo najsilniejszy. We wszystkich tych wypadkach harmonia, rytm czy barwa dźwięku uzurpuje sobie we wrażeniu słuchacza tę rolę dominującą, którą w dawniejszej muzyce spełniała melodia i we wszystkich tych wypadkach czyni to ze szkodą melodii, zajmując jej dawne miejsce we wrażeniu słuchacza. Nawet tam, gdzie utwór muzyczny wykazuje fakturę polifoniczną, opartą na skali obcej systemowi dur-moll, i gdzie objektywnie melodia jest podstawowym i dominującym elementem utworu, dla słuchacza, mało obeznanego z muzyką tzw. nie tonalną (w znaczeniu muzyki nie opartej na systemie dur-moll) subjektywnie rzadko staje się melodia elementem podstawowym. Staje się nim tylko tam, gdzie słuchacz potrafił się już zupełnie dostoso-

wać do postawy odbiorczej, żądanej przez kompozytora. Nawet w utworze polifonicznym nie tonalnym uwagę słuchacza zwraca w pierwszym rzędzie nie melodia, ale współbrzmieniowy przekrój utworu, jako wrażeniowo silniej się narzucający, wtórnie dopiero melodia. Że zaś i ona rozwija się w myśl innej logiki i innych praw estetycznych, niż to miało miejsce w muzyce dur-moll, przeto oczywiście percepcja utworu takiego jest jeszcze w silniejszej mierze utrudniona, niż w każdym innym, niepolifonicznym utworze nietonalnym.

Zobrazowany tu stan rzeczy nie ustanawia oczywiście ogólnie obowiązujących norm psychologicznych, działających u wszystkich bez wyjątku jednostek i we wszystkich środowiskach muzycznych, ale odnosi się w pierwszym rzędzie do stosunków, rozstrzygających o możliwościach przeciętnego słuchacza w naszym własnym, polskim środowisku. W naszych warunkach przeciętny słuchacz nie miał jeszcze możności wytworzyć sobie jakieś ogólne schematy wyobrażeniowe, analogiczne do tych, które wytworzył sobie w stosunku do muzyki klasycznej. Nie posiada wskutek tego odpowiedniego przygotowania do tej muzyki. Pomijając już samą ilościową przewagę muzyki klasycznej, czy opartej na tradycjach klasycznych, z którą spotyka się każdy z nas w praktyce, nasza perspektywa czasowa jest jeszcze w stosunku do muzyki współczesnej zbyt krótka, dla nas z różnych względów nawet krótsza, niż dla środowisk zachodnich. Perspektywa ta sprawia, że w każdym nowo słyszanym utworze współczesnym ujmujemy raczej indywidualną, jednorazową formę wyobrażeń, w nich utajoną, nie umiejąc ich sprowadzić do jakiegoś schematu bardziej ogólnego. Wyobrażenia odtwórcze, które odbieramy z muzyki współczesnej, są jeszcze wskutek tego zbyt blade, by dopuścić do wytworzenia się takich schematów ogólnych, tym więcej, gdy — jak wykazaliśmy — istnieją i na arenie samej twórczości muzycznej pewne warunki objektywne, potęgujące te trudności, w mniejszym lub większym stopniu występujące w muzyce tzw. awangardowej każdej epoki. Są to trudności, które rozstrzygają o społecznym stosunku pomiędzy twórcą o słuchaczem i które winne są w pierwszym rzędzie owym tragicznym konfliktom, znaczącym drogę największych jednostek twórczych pośród społeczeństw im współczesnych od Bacha i Beethovena aż po dzień dzisiejszy. Zajrzeć poza kulisy psychologiczne tych

konfliktów nie znaczy oczywiście jeszcze rozwiązać je bez reszty. Może jednak dla słuchacza, borykającego się z trudnościami współczesnej muzyki awangardowej, lub — co częściej— skłonnego do bezkrytycznego jej potępienia, przesunięcie tego problemu na grunt psychologii będzie miało pewną wartość: pokaże, że poza trudnościami objektywnymi, uzasadnionymi samą strukturą tej muzyki, główna przeszkoda zdaje się jednak tkwić właśnie w samym słuchaczu, a tym samym może zostać w przyszłości jeżeli nie usunięta w całości, to przynajmniej w dużej mierze złagodzona przez odpowiednie przygotowanie i wykształcenie tego słuchacza.

Dr. Józef Michał Chomiński

MELODYKA K. SZYMANOWSKIEGO W ŚWIETLE PRZEMIAN TONALNYCH

Przemiany tonalne należą do tej kategorii zjawisk ewolucyjnych, których wpływ na upostaciowanie elementów muzycznych jest bardzo wielki. Najwymowniej i najbardziej bezpośrednio objawia się on oczywiście w dziedzinie harmoniki, jako na gruncie tego elementu, który jest wykładnikiem tych przemian. Jednak wobec tego, że melodyka pozostaje w ścisłym związku z harmoniką, to również i na polu melodyki przemiany tonalne muszą pozostawiać niezatarte ślady. W muzyce K. Szymanowskiego oddziaływanie przejawów tonalnych na melodykę zasługuje chociażby z tego powodu na baczną uwagę, ponieważ muzyka jego zmieniała kilkakrotnie swe oblicze tonalne.

Jakkolwiek samo stwierdzenie trzech głównych okresów rozwojowych harmoniki Szymanowskiego, mianowicie funkcyjności, absolutnej dźwiękowości i nowej zależności energetycznej, jest już wystarczającą podstawą, by chociaż w najogólniejszych zarysach zdać sobie sprawę z jego stylu harmonicznego, to dla orientacji w rozwoju melodyki podział ten jest o tyle niewystarczający, że kształtowanie się melodyki już wewnątrz jednego i tego samego okresu uległo pewnym zmianom, a nawet szło różnymi szlakami. Stąd więc w okresie harmoniki funkcyjnej spotykamy się z różnymi postaciami melodycznymi. Pod względem ich właściwości tonalnych można je sprowadzić do dwóch ty-

pów: 1) tonacyjnego, 2) uwolnionego od podstawy tonacyjnej, a opartego o materiał tonowy przekraczający heptatonikę. Typ tonacyjny, tzw. respektujący właściwości charakterystyczne dla skali durowej lub mollowej, spotykany przede wszystkim w najwcześniejszych utworach Szymanowskiego. Występuje on bądź w swej czystej postaci diatonicznej, bądź poddany jest pewnej modyfikacji przy pomocy chromatyki. Oczywiście, że w tych wypadkach chromatyka nie idzie tak daleko, by obszar tonacyjny mógł być zachwiany. Widzimy to np. w temacie pierwszym I ustępu sonaty c-moll op. 8, gdzie opadające postępy chromatyczne, wywołane tonami przejściowymi, schodzą do roli wtórnych zjawisk harmonicznych. Podkreślić ponadto należy, że przy typie tonacyjnym melodie wykazują wielkie skłonności do budowy okresowej.

Przezwyciężenie tonacyjności w melodyce, występującej na gruncie systemu funkcyjnego, jest spowodowane rozbudowaniem odniesień harmonicznych poza pierwotne bezpośrednie odniesienia. Punktem wyjścia w tym względzie były nawiasowe odniesienia, które następnie doprowadziły do zestawienia obok siebie akordów tworzących skomplikowane stosunki zależnościowe (np. trytonowe). Miało to ten skutek, że znacznie została powiększona mnogość materiału tonowego używanego zarówno dla zabiegów harmonicznych, jak i melodycznych. Powiększenie to szło w niektórych wypadkach nawet bardzo daleko, wciągając do realizacji pomysłów melodyczno-harmonicznych wszystkie tony zawarte w obrębie oktawy. Ze względu na to, że przejawy takie występują na gruncie systemu funkcyjnego, oraz że już z natury rzeczy muszą odbywać się sukcesywnie, jesteśmy niekiedy skłonni uważać je za przejawy modulacyjne. Takie ujmowanie stałoby jednak w sprzeczności z istotnym stanem rzeczy, gdyż w tych wypadkach nie chodzi o zmianę ośrodka odniesieniowego, lecz o rozszerzenie zasięgu funkcyjnych odniesień, o czym najlepiej przekonać nas mogą właściwości formalne odnośnych utworów, czy ich części, jako czynniki w wielkim stopniu decydujące o przejawach modulacyjnych. Szczegół niniejszy jest bardzo ważny, o ile chodzi o wyświetlenie różnic w kształtowaniu się melodyki pomiędzy wskazanymi typami. Biorąc pod uwagę tylko jeden ośrodek odniesieniowy, zauważymy, że przy typie tonacyjnym kształtowanie linii dokonywa się

w obrębie ograniczonej orbity heptatonicznej, podczas gdy przy typie drugim wykorzystane są również inne tony, dzięki czemu możliwości w dźwiękowym upostaciowaniu linii są większe. Różnice te nie występują wyłącznie tylko przy przeciwstawianiu czystej heptatonice rozszerzonej mnogości materiału melodycznego, lecz sięgają o wiele głębiej. Zauważamy je również i wówczas, gdy drugiemu typowi melodycznemu przeciwstawimy schromatyzowany typ tonacyjny. Wprawdzie zewnętrznie następuje w takich wypadkach wyrównanie materiału tonowego, jednak pod względem konstrukcyjnym ten powiększony materiał nie ma identycznego znaczenia. W typie tonacyjnym tony, będące rezultatem postępów chromatycznych, są bowiem zawsze czymś drugorzędnym, zaś w melodyce drugiego typu, jakkolwiek również spotykamy się z postępami chromatycznymi, tony wykraczające poza heptatonikę mają samodzielne znaczenie. Wypływa to stąd, że typ tonacyjny kształtuje się na podłożu bezpośrednich i nieskomplikowanych odniesień funkcyjnych, zaś melodyka drugiego typu czerpie swój materiał z odniesień wyższego rzędu. Dlatego więc samo stwierdzenie istnienia chromatyki w melodyce późnoromantycznej nie jest jeszcze wystarczającym kryterium stylistycznym, ponieważ należy dokładnie wskazać z jakich podstaw tektonicznych ona wypływa.

Drugi typ melodyczny spotykamy u Szymanowskiego przeważnie od czasu powstania 5 pieśni op. 13, jakkolwiek w pewnych miejscach utworów jeszcze wcześniejszych występuje on również dość wyraźnie (np. etiuda op. 4, Nr. 4). Wówczas to mamy do czynienia ze stylem mieszanym, jednoczącym w sobie obydwa typy melodyki. Ich rozgraniczenie natrafia niekiedy na trudności, a dzieje się to wówczas, gdy już wewnątrz jednej części utworu zachodzi stała fluktuacja pomiędzy nimi (np. w pieśni „Tak jestem smętny" op. 11, Nr. 1). Zazwyczaj jednak w utworach, stosujących obydwa typy melodyki, typ pierwszy występuje w częściach skrajnych, zaś typ drugi w części środkowej (np. etiuda op. 4, Nr. 3).

Jest rzeczą zrozumiałą, że drugi typ melodyki musiał przynieść ze sobą pewne zmiany w stosunkach interwałowych, a nawet i formalnych. Powiększona mnogość materiału nie tylko prowadzi do chromatyzacji linii melodycznej, ale i do stosowania interwałów rzadziej używanych. Przejawy te, chociaż są u Szy-

manowskiego dobrze widoczne (szczególnie w pieśniach op. 17 i operze „Hagith"), nie prowadzą nigdy do pogwałcenia naturalnych praw melodyki. Melodyka nadal posiada płynny, potoczysty charakter, który nawet przełamuje szranki budowy okresowej. Przełamanie to pozostaje oczywiście w związku z ówczesnym stanem harmoniki Szymanowskiego, pozostającej pod silnym wpływem czynników dynamicznych. To silne oddziaływanie dynamiki sprawiło, że ramy budowy okresowej okazały się za ciasne dla pomieszczenia w sobie ówczesnej ekspansywnej treści melodyczno-harmonicznej, wskutek czego przezwyciężenie budowy okresowej stało się koniecznością.

W okresie absolutnej dźwiękowości melodyka Szymanowskiego kształtuje się w trzech kierunkach. Pierwszy kierunek, będący jakby przedłużeniem pracy z okresu poprzedniego, dąży nadal do wykorzystania jak największej mnogości materiału; kierunek drugi charakteryzują dążenia do wciągnięcia melodyki w orbitę poczynań dźwiękowo-kolorystycznych; trzeci zaś kierunek okazuje się już jako reakcja przeciw nadmiarowi materiału, stając się równocześnie zapowiedzią powrotu diatoniki. Gdy linię melodyczną kierunku pierwszego oddzielimy od tła harmonicznego, wówczas nie natrafimy na takie cechy, któreby ją różniły od melodyki drugiego typu okresu funkcyjnego. O tym może nas przekonać początek partii solowej w I koncercie skrzypcowym op. 35, gdzie linia melodyczna posiada podobnie „schromatyzowaną" postać, jak wiele melodyj już przedtem spotykanych u Szymanowskiego. Natomiast w zestawieniu z partią orkiestrową nabiera ona wręcz odmiennego wyrazu, dowodząc zarazem, że pod względem tonalnym rola jej stała się o wiele bardziej ważna, niż była poprzednio. Podstawa harmoniczna, zatrzymując tam na dłuższej przestrzeni swą substancję dźwiękową, wskazywałaby na wstrzymanie ruchu; tymczasem ciągła zmienność materiału w linii melodycznej paraliżuje przejawy stagnacji harmonicznej i nadaje całości cech żywotnych. Jak już z tego jednego przykładu wynika, melodyka okresu dzwiękowości, chociaż zewnętrznie upodabnia się do melodyki z okresu poprzedniego, to jednak pod względem tonalnym posiada znaczenie odmienne. Różnica ta wyjdzie jeszcze bardziej na jaw, gdy uprzytomnimy sobie, że w systemie fufnkcyjnym poszczególne tony linii melodycznej, wykorzystującej nawet znacznie mnogość różnego ma-

teriału tonowego, pozostawały w ściśle określonym stosunku do odniesień funkcyjnych, wskutek czego powstawała pomiędzy nimi zależność charakteru dynamicznego. Na gruncie absolutnej dźwiękowości zaś tej zależności niema; poszczególne składniki linii są mniej skrępowane i mają większą swobodę ruchów. Stąd więc przeto nic dziwnego, że melodyka mogła być wciągnięta do poczynań konstrukcyjnych jako czynnik dźwiękowo-kolorystyczny. U Szymanowskiego objawia się to w stosowaniu w melodyce barwnych melizmatów i ornamentyki (np. Metopy op. 29, Pieśń Książniczki z bajki op. 31, Maski op. 34). Dzięki temu czysto dźwiękowemu traktowaniu tonów melodii, jakie właśnie widzimy w tym drugim kierunku melodyki, zniszczona została dawna zależność pomiędzy składnikami linii. I trzeci kierunek melodyki Szymanowskiego jest ściśle związany z przejawami tonalnymi. Wspomniana reakcja przeciw stosowaniu wielkiej mnogości materiału tonowego w melodyce pozostaje z jego techniką bitonacyjną i politonacyjną. Dbając o jasność tonacyjną głosów, zmniejszył on w wypadkach stosowania tej techniki materiał do heptatoniki i tym samym wprowadził znowu diatonikę, jakkolwiek zupełnie inaczej tonalnie oświetloną (np. Metopy op. 29, Nr. 2 Vivace z I kwartetu smyczkowego op. 37).

Zaistnienie nowej energetyki tonalnej i jej współczynników, tzn. dynamiki oporu i momentów transwersalnych *), w wielkim stopniu wpłynęło na upostaciowanie melodyki w trzecim okresie twórczości Szymanowskiego, ponieważ i w tym okresie melodyka została wciągnięta do realizacji nowych skojarzeń tonalnych. Zazwyczaj w linii melodycznej przejawiają się dążności odśrodkowe, tzn. że najczęściej staje się ona wykładnikiem momentów transwersalnych.

Nie mniej jednak zachodzą również wypadki, kiedy linia, biorąc na siebie rolę dynamiki oporu, staje się czynnikiem centralizującym. Szczegóły te stanowią właśnie podstawę, która ułatwia przeprowadzenie podziału typów melodycznych ostatniego okresu twórczości Szymanowskiego na dwie kategorie: 1) o ściśle określonej jakości i ilości materiału tonowego, 2) o swobodzie

---

*) Szczegółowe wyjaśnienie niniejszych określeń znajdzie czytelnik w mojej pracy pt. „Problem tonalny w „Słopiewniach", będących I częścią „Studiów nad twórczością K. Szymanowskiego", pom. w „Polskim Roczniku Muzykologicznym" tom I, Warszawa 1936.

rozwijających się pod względem materiału liniach. Ta pierwsza kategoria melodyki, oparta na skalach diatonicznych **) lub na sztucznie skonstruowanych szeregach tonowych wyniesionych do znaczenia skali, spełnia przeważnie rolę dynamiki oporu, podczas gdy swobodnie rozwijające się linie z reguły są środkiem służącym do realizacji momentów transwersalnych. Dążności centralistyczne skłaniały Szymanowskiego do użycia takich środków, któreby były wymownym tego wyrazem. Stąd więc bardzo często stosuje on powtórzenia tych samych fraz po sobie (por. pieśń „Wanda" z cyklu „Słopiewnie" op. 46). Natomiast w liniach, które mają przeciwne zadanie, powtórzenia takie albo zupełnie nie zachodzą, albo są bardzo ograniczone. Działanie na pewnych odcinkach czynników dynamiki oporu wpłynęło ponadto na właściwości formalne melodyki Szymanowskiego w kierunku stosowania jasnej, jędrnej budowy. W mazurkach objawiło się to pod postacią powrotu do okresowości.

Izydor Monas (Zaleszczyki)

O NOWY IDEAŁ ODTWÓRCZY DAWNEJ MUZYKI

Artykuł p. Izydora Monasa należałoby zaliczyć do grupy artykułów dyskusyjnych. Porusza w nim autor szereg zagadnień, będących tematem rozważań nie tylko „specjalistów" od muzyki dawnej, ale również i muzyków, ożywionych dążeniami nowoczesnymi. Zainteresowania bowiem muzyką dawną rosną nie na skutek ucieczki od muzyki współczesnej, jak to niektórzy przypuszczają, lecz właśnie na skutek cech pokrewnych, jakie odnajdujemy w kierunkach muzyki wieków odległych i dzisiejszej. To też zagadnienia stylu, ekspresji i istoty piękna utworów muzyki dawnej stają się dziś w sferach muzycznych coraz bardziej aktualnymi. Rozwiązanie tych zagadnień nie wydaje się jednak być tak proste — jak to twierdzi autor umieszczonego tutaj artykułu. Są to wciąż problemy. Ale dobrze jest od czasu do czasu przypominać o istnieniu tych problemów, zwracać uwagę na ich aktualność.

Mówiąc o sporadyczności pracy nad muzyką dawną w Polsce, autor przeoczył pożyteczną i od jedenastu lat stałą pracę Sto-

---

**) W wyjątkowych wypadkach zachodzi również pentatonika, jak np. w środkowej części pieśni „Słowisień" z cyklu „Słopiewnie" op. 46.

warzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki w Warszawie. Wydawnictwa tego Stowarzyszenia i jego koncerty tak publiczne (ponad 120) jak i radiowe niewątpliwie posunęły u nas znacznie naprzód sprawę znajomości i kultu muzyki dawnej.

REDAKCJA

Powyższy problem bywa u nas dość rzadko rozpatrywany, jakkolwiek sprawa ta jest pierwszorzędnej wagi. Pominąwszy sam fakt, że muzyka minionych stuleci bywa obficie wykonywana (o czym obszerniej mowa poniżej) — zajmuje dawna muzyka w dziejach sztuki muzycznej dominującą niewątpliwie pozycję: wielu muzyków czerpało i wciąż czerpie z niej odżywcze soki dla swej twórczości. Nie od rzeczy będzie zatem kwestię należytego zrozumienia i odtwarzania dawnej muzyki postawić na forum aktualnych zagadnień muzycznych. Wiadomo, że ostatnio zaznacza się zwrot ku muzyce „starej" (zainspirowany w Paryżu 1914 roku), jako reakcja przeciw modernizmowi, nużącemu już zbytnia swoją atonalnością, dziwaczną i absurdalną rytmiką etc. Raz jeszcze ujrzały więc światło dzienne stare, wiekowymi prochami pokryte utwory; znów zadźwięczały majestatycznie organy Bartłomieja Pękiela, genialnego kompozytora polskiego i kapelmistrza nadwornego Władysława IV; odezwał się odeń starszy jeszcze mistrz, wielkością jednak nie ustępujący mu — Mikołaj z Radomia; dał się słyszeć swoimi sonatami i concertami staropolski Bach — S. Szarzyński; a nadto ożyły całe szeregi innych potentatów dawnej muzyki naszej i obecj. Równocześnie podniosły się głosy krytyki z objekcjami (często całkowicie słusznymi). Zarzuca się odtwórcom, że reprodukowana przez nich muzyka pozbawiona jest prawdziwego tętna życia, wyrazu i barwy, jest płytka, bezduszna itd. itd.; a przecież co jak co, ale muzyka, — choćby nawet z czasów minionych, powinna przede wszystkim tchnąć życiem i ekspresją; ma ona zadanie oderwać słuchaczy od codziennej szarości i wskrzesić czasy beztroskie, pogodne i wzniosłe — świat Bacha czy Mozarta.

Niestety, często, zbyt często zdają się odtwórcy dawnej muzyki zapominać o tym, że te „stare" nuty pisali ludzie żywi, którzy włożyli w nie najszczersze i najistotniejsze pierwiastki swej jaźni. „Odwalają" więc te arcydzieła, bez jakiejkolwiek intencji ich zgłębienia i dotarcia do najbardziej ukrytych w nich wartości koncepcyjnych i wzruszeniowych; podobnie jak kiepski reżyser,

który nie przestudiowawszy należycie tekstu, a zwłaszcza epoki, w jakiej rozgrywa się dana akcja, wierzy naiwnie, że uda mu się przedstawienie.

Nasuwa się więc zagadnienie w odniesieniu do naszego tematu: Jak należy reprodukować dawną muzykę, mając na uwadze nade wszystko możliwie wierne oddanie autentycznej atmosfery i nastroju, w którym powstało dzieło, zachowując przy tym największą precyzję i obiektywizm wykonawczy. Nie łatwa to rzecz. Wykonawca natrafia tu bowiem na wielkie nieraz trudności. Przy czym niskiego na ogół poziomu odtwórczego możemy dopatrywać się przede wszystkim w braku zainteresowania i w niedostatecznych wiadomościach o praktyce odtwórczej muzyki minionych stuleci.

Brak oczywiście w tym wypadku danych niezawodnych. Musimy się natomiast zadowolić przesłankami i świadectwami natury pośredniej. Popierają takimi sylogizmami swoje hipotezy uczeni - muzykolodzy i historycy tej miary, co Riemann, Haberl i inni. Do przesłanek nieraz o mocy kompetentnej, należą pierwotne wydania tekstów, względnie nut. Ileż to ciekawych i niezbędnych wiadomości i wskazówek znajduje się w nich; one to najdokładniej może wskazują na indywidualne traktowanie swych dzieł przez każdego kompozytora.

Dystans czasu, a także niedostateczne wiadomości, zatarły u wielu świadomość różnic stylów poszczególnych epok; granice stały się u nich płynne i niewyraźne, co w rezultacie składa się na niewłaściwe pojęcie i zrozumienie dawnej muzyki. Jakże zróżnicowane są style nie tylko poszczególnych epok, lecz każdego niemal kompozytora. Lasso czy Palestrina, Couperin czy Bach — to nie jest jedno i to samo. Każde natomiast dzieło tych mistrzów opiera się na swej sile wyrazu i oryginalności twórczego pomysłu.

Przypatrzmy się bliżej niektórym utworom starych mistrzów, a przekonamy się o tym. Gdy weźmiemy do rąk na przykład Toccaty wielkiego reprezentanta rzymskiego baroku, Frescobaldiego, od razu zafrapuje i uderzy nas całkowity brak „manier" stylistycznych, oraz zupełna niemal swoboda rytmiczna; takt pozbawiony jest wszelkiej schematyczności. Wyraźnie zaznacza to sam mistrz w przedmowie do wspomnianego zbioru toccat, w której z niemałym zdumieniem czytamy przypisy i wy-

jaśnienie, skierowane z władczą bezwzględnością do wykonawcy. — „Przede wszystkim — domaga się Frescobaldi — nie należy muzyki jego subordynować żadnemu stałemu i schematycznemu taktowaniu; — ustawicznie można przez pewne rubato lub przez punktację, uczynić muzykę płynną; szybkie ruchy można powolniej zaczynać, po tym tempo znacznie przyśpieszyć, ażeby tym sposobem lepiej uwidocznić ruchy ręki" i t. d.

Jan Jakób Froberger (1616 — 1667) umieszcza nad swoim „Tombeau de M.Blancheroche" wyraźny napis: sans mesure — bez taktu!, a nad swoją „Plainte" dyskretnie, czyli rytmicznie wg. upodobania. Jak tedy widzimy, linia melodyjna łącznie z formą wyrazową, która daje melodii wewnętrzne spoiwo — stanowi jakoby rytmiczną duszę muzyki wczesnego baroku.

Nuty w tym wypadku są więc poniekąd szkicem, który wirtuoz powinien dopiero uzupełnić, wyposażyć, słowem: tchnąć weń życie. Reprodukujący artysta ma tu do spełnienia podwójne zadanie: musi on niejako przez wyczuwanie po prostu zgadywać właściwy rytm i odtworzyć utwór z odpowiednim wyrazem, odpowiadającym charakterowi kompozycji. Uwzględnić przy tym powinien to, że takiego sposobu wykonywania nie wolno identyfikować subiektywnym „widzi mi się".

Jak widzimy, pierwiastek ekspresji jest bodajże pryncypalnym problemem muzyki barokowej; to też każdy artysta, odtwarzający jakieś dzieło z tej epoki, winien przez gruntowne studium wielu analogicznych form wyrazowych, dążyć do nabycia odpowiednich kryteriów.

Jeżeli epoka wczesno-barokowa widzi swój ideał artystyczny we fluidalnej linii melodyjnej i w daleko idącej independencji rytmicznej (wyjąwszy oczywiście formy taneczne) — to muzyczny klasycyzm francuski, pod wpływem budzącego się racjonalizmu z jego specyficznym zamiłowaniem do ścisłego obliczania i symetrii — wykazuje wręcz afektacyjną predylekcję do ściśle określonego i precyzyjnego podziału rytmicznego, do szybkiego i pompatycznego tempa di ballo; stąd też wielki rozkwit formy tanecznej w tej epoce.

Wielki Couperin pedantycznie notuje sposób odtwarzania stylu klasyczno - francuskiego przy wielu swoich dziełach (np. przy utworach fortepianowych, jak „La Mézangère", II tom, oraz przy porywającej „Audacieuse" t. IV). I tak nad swoimi Allemanda-

mi zaznacza: „niezbyt powoli z nieznacznym punktowaniem szesnastek".

Elokwentne określenie spirytualnej istoty muzyki 18 stulecia, dał nam Leibnitz w słowach: „Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi" — Muzyka jest skrytym ćwiczeniem arytmetycznym ducha, który pozostaje nieświadomym swego liczenia.

Najdoskonalszym stopniem koherencji głębokości i mistycyzmu baroku włoskiego z jednej strony, oraz wyrafinowanego i ostentacyjnego stylu francuskiego z drugiej — jest twórczość Bacha z szczytowym dziełem, tzw. Goldberg wariationen (niestety, zbyt rzadko przez artystów dobrze oddanym, oczywiście wykluczając takich wirtuozów, jak naprzykład Wanda Landowska). Ścisłe zastosowanie się do starych preskrypcji, stosowanie instrumentów o oryginalnym brzmieniu, obok doskonałości technicznej i wewnętrznego, że tak powiem, „przetrawienia" utworu — wszystko to umożliwi właściwe oddanie stylu i zamierzeń autora; wykonanie takie wprawi nas w zdumienie, jak wspaniałą influencją i porywającą energią odznaczają się te arcydzieła.

Prócz materiału historycznego, autentycznych wydań itp., wielką i nieocenioną wartość posiadają inne współczesne świadectwa, jak poezja, kroniki i ilustracje psałterzy oraz innych ksiąg liturgicznych, rzucających jasne snopy światła w nieprzejrzane mroki sztuki dawnych czasów. Nieocenionym materiałem są zwłaszcza ilustracje (jakże mało u nas brane pod uwagę i opracowywane), z których możemy wnioskować o sposobach wykonywania muzyki świeckiej i kościelnej, o instrumentach i obsadzie etc. Poznajemy dzięki nim budowę i wygląd dawnych instrumentów, jak wiole o długich i krótkich szyjach, gamby, szpinety itd. — Ileż trudu pochłonęło poznanie faktu, a raczej niezbitej prawdy, że zjawiska dźwiękowe podlegają specyficznym prawom, tak że jednego, określonego instrumentu nie da się bez ujmy dla dzieła, zastąpić drugim. Już w czasach Lutra zdawano sobie doskonale z tego sprawę. Bardzo znamiennie opowiada o tym sam wielki reformator:

—„Kiedy byłem w Erfurcie młodym mnichem, — pisze Luter — przyszedłem raz do pewnej wsi, w której miałem odprawić mszę. Skoro tylko wdziałem ornaty, począł zakrystian swoje „Kyrie" i „Credo" wygrywać... na lutni; wówczas ledwie zdoła-

łem powstrzymać się od wybuchu śmiechu, nie przywykłem bowiem do takiego „organowania".

Dziś tym bardziej nie jest obojętnie, w jakiej formie i szacie dźwiękowej bywa grywany ten lub ów mistrz. Każdy łatwo zrozumie, że Bach wykonany naprzykład na klarnecie i waltorni, przestaje być prawdziwym Bachem; muzyka jego w tak „modernistycznej" obsadzie byłaby po prostu kiczem i — w moich oczach — miałaby ten sam sens, co wystawienie w oknie sklepu kolonialnego biustu Bacha... z czekolady, czy mydła toaletowego. Jedynie on — Bach mógł sobie pozwolić na napisanie sonat, przeznaczonych dla podwójnej obsady (flet lub skrzypce z fortepianem), bez uszczerbku dla barwy dźwiękowej tych przepięknych utworów.

Skracając moje powyższe wywody, podkreślam raz jeszcze: gruntowne wiadomości historyczno-rzeczowe, wewnętrzna asocjacja stylu łącznie z wydoskonaloną techniką i oryginalną obsadą — oto conditio sine qua non dobrego i właściwego wykonania dawnej muzyki.

Nie chodzi w żadnym wypadku o bezduszną, akademicką sztukę, obliczoną na czcze efekty zewnętrzne, ani też o żaden zdrętwiały purytanizm dźwiękowy — ale idzie o oddanie tego, co naprawdę kiedyś dźwięczało! Niech artysta naszej generacji nie będzie niepożądanym intruzem w stosunku do tych arcydzieł — a wówczas muzyka dawna spełni w zupełności swoją misję, tj. odtworzenie, za pomocą obrazu dźwiękowego, duchowego życia, wskrzeszenie świetności i blasku dawnych czasów.

W wielu państwach zrozumiano potrzebę jednolitego kierunku obiektywnej reprodukcji „starej" muzyki. Obserwujemy takie wzmożone tendencje m. in. w Belgii, Francji, Szwajcarii, Niemczech, wyrazem czego są zawiązujące się w tych krajach zespoły orkiestralne i kameralne, dążące do doskonałości w swej sztuce odtwarzania dawnej muzyki.

Postulatem naszym, będącym właśnie na czasie, jest by i u nas — poza sporadycznymi wypadkami — rozpoczął się prawdziwy renesans muzyki przeszłości. Najwyższy już czas ku temu, aby i w Polsce stanęła sztuka odtwórcza tej tak czarownej muzyki — zarówno pod względem jakościowym jak i liczebnym — na poziomie, nie ustępującym zagranicznemu.

Wacław Kotowicz

Z ROZWAŻAŃ NAD WSPÓŁCZESNĄ KULTURĄ MUZYCZNĄ W POLSCE

Każdy chyba człowiek, któremu sprawa muzyczna leży na sercu, lub na kieszeni, zgodzi się ze mną bez dyskusji, że muzyka w Polsce nie wiedzie zbyt bujnego żywota.

Ale, jeśli w ocenie obecnej sytuacji muzycznej nie trudno o jednomyślność, zgoła inaczej, rzecz się przedstawia, gdy chodzi o ustalenie zasadniczych powodów, które się nań składają.

Dla jednych — głównym źródłem zła jest przede wszystkim ubóstwo materialne, uniemożliwiające masom uczęszczanie na koncerty. A jednak, mimo tego ubóstwa, kina, kawiarnie i inne mniej lub więcej wytworne miejsca rozrywki są stale przepełnione, co dobitnie wskazuje na fakt, że społeczeństwo może się mimo wszystko zdobyć na duże nawet wydatki, byleby tylko tą drogą osiągnąć przyjemność. Jeśli więc nie uczęszcza się na koncerty, to przede wszystkim dlatego, że budzą one minimalne zainteresowanie.

Inni znowu wyjałowienie życia muzycznego w Polsce tłumaczą nieciekawymi stosunkami, panującymi wśród naszych rzesz muzycznych, tak naprzykład — walką między starszym, młodszym i najmłodszym pokoleniem. W gruncie rzeczy jednak owe tarcia obchodzą tylko samych muzyków, a ogół społeczeństwa patrzy na nie z tą samą obojętnością, z jaką słucha produkcyj muzycznych. W wielu też wypadkach walczący ze sobą muzycy różnią się jedynie wiekiem, nie zaś reprezentowanym przez siebie kierunkiem, czy ideologią i chodzi im wyłącznie o zdobycie lepszej pozycji materialnej. Dwa są rodzaje walk między ludźmi: jest walka, co się rodzi pod wpływem prądów ideologicznych, nurtujących głęboko w danym społeczeństwie i jest inna walka, której źródłem jest brak idei i nieodłączna z nim ludzka małostkowość i ona to zapewne największe w Polsce święci triumfy.

Słyszy się też często, że wszystkie bolączki życia muzycznego w Polsce wynikają z braku kultury muzycznej. Na ów brak zwykło się często narzekać i to z wielkim patosem, choć zazwyczaj nie zdaje się sobie zupełnie sprawy co należy rozumieć przez termin „kultura muzyczna". Sprecyzowanie tego pojęcia jest wszakże koniecznością, bo trudno o jednolitą i konsekwentną działalność na polu krzewienia kultury muzycznej, bez uzgodnionego i powszechnego pojęcia istoty tej kultury.

Aby zrozumieć na czym polega kultura muzyczna, trzeba przed tym przypomnieć sobie co rozumiemy w ogóle przez kulturę. Minęły chwała Bogu te czasy, w których kulturę uważało się za nierozłączną cechę wysoko postawionych klas społecznych, za luksus i odświętną dekorację. Minęły też czasy, gdy z niedosiężnego Olimpu kulturalnego zstępowali rozegzaltowani Prometeusze, by w niziny społeczne zanieść echa kulturalnego życia szczytów, echa zdeformowane potrzebą „popularyzacji" i ekscentrycznością samych

Prometeuszów. Dziś wiadomo, że kultury nie osiąga się drogą dobroczynnościowej popularyzacji, lecz równoczesną współpracą wszystkich warstw narodu, zbiorowym wysiłkiem całego społeczeństwa, harmonią wszystkich klas składających się na Naród. Dziś żadna grupa nie ma monopolu na kulturę, bo nieodłączną cechą kultury jest jej powszechność. Dziś też stało się oczywistym, że o kulturze rozstrzyga nie błyskotliwa pompa wielkich świąt i uroczystości, lecz styl szarych, codziennych dni pracy. Kultura przestała być luksusem, a stała się potrzebą i to pierwszą potrzebą codziennego życia każdego obywatela, bez względu na jego stanowisko społeczne. Stąd wypływa współczesna definicja kultury, jako duchowego dobra, charakteryzującego całokształt życia wszystkich członków danego Narodu.

Z tych założeń wychodząc, nie podobna też uważać kultury muzycznej za produkt wyżyn elity muzycznej, za miłą zabawkę dla wybranych snobów i za jedną z podlejszych dekoracyj uroczystych momentów ludzkiego żywota. W dziedzinie muzyki, jak w każdej innej dziedzinie, kultura musi być powszechna, jednolita, oraz indywidualna.

Kultura muzyczna pociąga za sobą szereg przejawów, ale nie łatwo wśród nich odnaleźć takie, które można by uważać za podstawę i przyczynę dla innych. W pracy tymczasem nad podniesieniem poziomu kulturalnego jest to rzecz pierwszorzędnego znaczenia, gdyż jak wszędzie, tak i tu, działać trzeba od podstaw.

Często słyszy się głosy, że ilość i jakość zespołów muzycznych jest niewątpliwym znamieniem kultury muzycznej, a wobec tego za niski poziom całkowitą odpowiedzialność ponosi państwo, skąpiące grosza na ich utrzymanie. Przypuśćmy jednak, iż zespoły muzyczne zostały pierwszorzędnie uposażone i dają częste koncerty po cenach arcy-przystępnych, czy wszakże fakt ten zdoła zmienić obojętną postawę tłumów i czy nie będą one unikały sal koncertowych z tą samą zajadłością, z jaką dziś zamyka się głośniki radiowe na zapowiedź utworów Bacha czy Bethovena?

Niektórzy skarżą się na to, iż za mało zrobiono w celu uprzystępnienia wszystkim kontaktu z muzyką. Ale triumfująca wszędzie, aż do przesytu, muzyka zmechanizowana, aż nadto wrzaskliwa, świadczy o tym, że żadna epoka w dziejach ludzkości nie była tak udręczona dźwiękami jak doba obecna. Pewnie, gramofon ani radio nie zastąpi nigdy bezpośredniego słuchania wykonawcy, przy obecnym wszakże rozwoju techniki nie trudno w reprodukowanym utworze dopatrzyć się jego prawdziwej wartości. Mimo to przecie ogólny poziom kultury muzycznej naszych czasów w zestawieniu z przeszłością jest niewątpliwie niższy, choć, uprzystępnienie muzyki osiąga dziś prawie maximum natężenia.

Przed kilku miesiącami grono młodych ludzi skonstatowało, że smutną rzeczywistość muzyczną w Polsce przypisać trzeba zanikowi amatorskiego uprawiania muzyki i czysto biernemu do niej podejściu. Według tych panów wystarczyłoby rozpowszechnić wśród szerokich warstw społecznych elementarną znajomość posługiwania się instrumentami, czy głosem, ułożyć odpowiednio łatwy repertuar pedagogiczny, a ipso facto stosunki muzyczne zo-

staną uzdrowione na całej linii. Aby należycie ocenić to twierdzenie, trzeba zdać sobie sprawę z dwóch rzeczy. Primo: istnieje w Polsce zupełnie samorzutnie spora liczba ludzi grających i śpiewających po amatorsku, lecz repertuar ich nie tylko nie pogłębia kultury muzycznej, ale jest jej żywym zaprzeczeniem, bo wyzyskując swe mniej, lub więcej powierzchowne umiejętności, idą po linii swych wielce niewybrednych upodobań. Secundo: olbrzymia większość wykwalifikowanych instrumentalistów i śpiewaków, pracujących zawodowo na polu muzycznym, odznacza się niebywałą ograniczonością i analfabetyzmem muzycznym wcale nie gorszym od tego, który panuje wśród ludzi, nie mających nic wspólnego z muzyką. Z dwóch powyższych spostrzeżeń wynika, że posiadanie, lub nie posiadanie znajomości technicznej danego instrumentu, a nawet specjalizacja i zawodowość nie mają zbyt wielkiego wpływu na sprawę kultury muzycznej. Nie to bowiem czy kto gra, lub śpiewa, ale to, co i jak gra i śpiewa, jest tej kultury wykładnikiem.

Nie mam wcale ochoty wstępować w ślady tych, co potępiwszy wszystkie poczynania innych, sami nie są zdolni zająć pozytywnego stanowiska, jeśli zaś krytykowałem na tym miejscu cudze poglądy, to dlatego tylko, że kolidowały z zupełnie konkretnym i sprecyzowanym ujęciem tego zagadnienia, a jak to ujęcie wygląda — postaram się niżej wyjaśnić.

Trzy są fundamentalne czynniki, których równoczesne wystąpienie we wszystkich klasach społecznych Narodu decyduje o jego kulturze muzycznej. Pierwszym z nich, to głęboka i szczera potrzeba muzyki, jako niezbędnego składnika w sumie elementów, tworzących duchowe życie człowieka, drugi to możność własnej, trafnej i krytycznej oceny dzieł muzycznych, trzeci wreszcie, to świadomość i logika we wszystkich poczynaniach życia muzycznego jednostki i zbiorowości.

Opustoszenie sal koncertowych wynika, jak wyżej powiedziano, właśnie z braku owej głębokiej wewnętrznej potrzeby muzyki. Gdyby ona istniała, pomimo największych trudności materialnych, potrafiłaby znaleźć takie formy, które pozwoliłyby na jej całkowite zaspokojenie. Niestety, zamiast niej spotykamy u nas albo snobizm,albo bezmyślną bierność, albo wkońcu całkowite zobojętnienie.

Na samodzielną, trafną i krytyczną ocenę działo muzycznego składają się w człowieku trzy pierwiastki, a mianowicie: wrażliwość na piękno w muzyce, wykształcenie muzyczne i zdolność syntetycznego sprecyzowania własnych przeżyć artystycznych. Ludzie rodzą się z mniejszą, lub większą wrażliwością, ale warunki otoczenia mogą zawsze wpłynąć na jej pogłębienie, jak i na zanik prawie zupełny. Wykształcenie muzyczne powinno dostarczyć szerokim masom społeczeństwa wiadomości teoretycznych, niezbędnych do elementarnej analizy utworu i do zrozumiałego wyrażenia własnych wrażeń muzycznych oraz materiału krytycznego kształtującego smak muzyczny i tworzącego skalę porównawczą.

Wiele osób, gdy chodzi o sferę przeżyć muzycznych, zachowuje prawie zupełną bierność nie dla braku wrażliwości, lub odpowiedniego przygotowa-

nia, lecz z nieumiejętności zdania sobie sprawy z własnych faktów psychicznych i wykrycia logicznych związków między nimi i posiadaną wiedzą. Objaw ten możnaby prościej nazwać zwykłą bezmyślnością i jedynym lekarstwem byłoby zmusić ludzi do myślenia, co by się zresztą nie tylko muzykom przydało.

Mówiąc o kulturze w ogóle, powiedziałem że kultura muzyczna, jak zresztą każda inna, musi być powszechna, jednolita i indywidualna. Czuję, że gdyby te słowa dotarły do „elity" naszego świata muzycznego, sprowadziłyby na mnie albo gromy świętego oburzenia, albo, i to jest najpewniejsze, ironiczny, nonszalancki uśmiech, bo poczucie własnej godności i zamiłowanie do błogiego bezruchu stanęłyby na przeszkodzie dalszym uzewnętrznieniom.

Zwłaszcza z tą powszechnością muzyki byłoby najgorzej. Panuje przecie przekonanie, że szerokie masy nigdy nie dojdą do kultury muzycznej, nawet w tym zakresie, który wyżej określiłem. Niezwruszalność tej opinii byłaby jednak bez porównania większa, gdyby można z czystym sumieniem przytoczyć to, co się zrobiło, aby masom kulturę muzyczną udostępnić i stwierdzić, że te wysiłki swym rozmiarem odpowiadają ogromowi potrzeby. Nieznaczne jednak wyczyny na polu budzenia kultury muzycznej nie byłyby jeszcze objawem zbyt tragicznym, bo można by przypuścić, że w przyszłości sprawa iść będzie coraz lepiej, gdyby nie to, że fakt ciągłego niweczenia i tak już skąpych wyników tej pracy i stawianie kulturze muzycznej poważnych przeszkód, zdolnych ją zdusić zupełnie — odsuwa beztroski optymizm w trzeźwym poglądzie na całe zagadnienie. Nie mam ochoty operować abstrakcjami. Zastanówmy się poprostu nad dwiema kwestiami, primo: gdzie społeczeństwo może się zetknąć z wartościową muzyką w dostępnych dla siebie i korzystnych warunkach i secundo: jakie stanowisko wobec muzyki zajmują te czynniki, które ją w oczach ogółu reprezentują.

A więc, w chwili obecnej najpopularniejszym propagatorem muzyki jest radio, tu jednak poważniejsze audycje istnieją wprawdzie, lecz są zalane powodzią tandety muzycznej i z rzadka tylko wyzierają wśród dominującej „muzyki lekkiej", nie słuchane, lub słuchane nieodpowiednio, bo i tak już prymitywny i niewyrobiony smak większości radiosłuchaczy, przez ciągły kontakt z łatwizną i banalnością, zmanierował się gruntownie i przestał reagować na dzieła, wymagające subtelności i zastanowienia.

Dalej, katolicka publiczność polska spotyka muzykę na świątecznych nabożeństwach, na ślubach i pogrzebach, na inauguracjach i zakończeniach działalności przeróżnych organizacyj. Z głęboką przykrością wszakże trzeba stwierdzić, iż mimo pełnego odrodzenia muzyki kościelnej na Zachodzie pod wpływem encyklik Piusa X i Piusa XI, Kościół Katolicki w Polsce jest nadal bezpiecznym schronieniem dla utworów, których by żaden szanujący się muzyk nie zagrał na sali koncertowej i przytułkiem dla „artystów", których wartość jest zbyt mała, aby mogli występować po za Kościołem nawet przed najmniej wybredną publicznością. Jest rzeczą zrozumiałą, że w takich warunkach Kościół w Polsce w najdrobniejszej nawet części nie

wyzyskuje swoich szerokich możliwości czynnika kształcącego kulturę muzyczną i wywiera jedynie wpływ ujemny *).

Potężnym narzędziem w pracy nad poziomem kultury muzycznej jest szkoła, ale i ona boryka się u nas z ogromnymi trudnościami, a z wielu przyczyn nie może należycie oddziałać na psychikę narodu. Pomimo planowego i celowego wyszkolenia kadr nauczycielskich, po wsiach można jeszcze spotkać nauczycieli, uczących śpiewu, choć nic wspólnego nigdy z nim nie mieli, a nierzadko brak im nawet słuchu. Na tym odcinku sprawa przedstawia się mimo wszystko lepiej niż gdzieindziej, wobec pełnego zrozumienia jej doniosłości wśród kompetentnych czynników, a kwestia szerzenia kultury muzycznej przez szkołę wydaje się całkowicie realna w niedalekiej przyszłości.

Tak przedstawiają się źródła powszechnej kultury muzycznej w Polsce. Stan ich nie wynika z przypadku, lecz jest konsekwentnym skutkiem ich nastawienia do społeczeństwa.

Polskie Radio miało do wyboru dwie drogi, albo, zgodnie z własnym interesem, wszystkie wysiłki skierować w kierunku pomnożenia liczby abonentów, przez schlebianie najpowszechniejszym gustom, albo — służyć jako czynnik prawdziwej kultury, rezygnując tym czasem ze statystycznych triumfów. Nie jest dla nikogo tajemnicą, że w praktyce tylko pierwsza droga spotkała się z aprobatą, druga zaś weszła w grę li tylko jako dekoracja, czasami nawet niezbędna.

Podobnie jak choremu na żołądek nie przywraca się zepsutego smaku, ulegając jego chorobliwym kaprysom, lecz przez dietę i nie miłe lekarstwa, również i kultury nie budzi się przez uległość powszechnym, zdegenerowanym gustom.

Wśród znacznej części duchowieństwa krąży opinia, że rola muzyki w kulcie jest zupełnie drugorzędna, można więc ze spokojnym sumieniem sprowadzić ją do takiego poziomu, żeby dogadzała najszerszym masom ludu, jako klasy najliczniej procentowo odwiedzającej świątynie. To, że nieliczne jednostki, obdarzone wrażliwością, słuchając kościelnych produkcji, przeżywają cierpienia czyśćcowe, zdaje się duchowieństwo sprawą wielce błahą, może i dlatego, że jemu stan obecny również całkowicie dogadza.

Dopóki robi się wszystko, aby masy od muzyki artystycznej odsunąć, dopóki usiłowania na polu krzewienia kultury muzycznej będą kroplą w morzu, dopóki stan obecny dogadzać będzie partykularnym wyrachowaniom instytucyj stojących na piedestale — dopóty nie wolno twierdzić, że ogół społeczeństwa nie jest w możności osiągnięcia wyższych szczebli kultury.

Kiedy się u nas mówi o jakiejkolwiek jednolitości, natrafia się z miejsca na sprzeciw, często bardzo zajadły, w obronie wolności osobistej, swobody tworzenia, absolutnej niezależności i t. p. Jesteśmy na tym punkcie bardzo wrażliwi, a nie rzadko cała nasza wrażliwość tutaj właśnie się skupia. Na

*) Istnienie chóru ks. dr. Gieburowskiego, przynoszącego chlubę całej Polsce, jest niestety zjawiskiem wyjątkowym, na tle smutnej rzeczywistości.

szczęście, wydaje mi się że podana tu koncepcja jednolitości kultury muzucznej nie będzie zbyt groźna. Dla uzmysłowienia porównajmy kulturę muzyczną do akordu. Jak wiadomo akord powstaje przy równoczesnym współbrzmieniu przynajmniej trzech różnych dźwięków, zaś dwojeniem, czy trojeniem jednego tylko dźwięku akordu się nie uzyska. Podobnie i z kulturą muzyczną. Powstaje ona przez sharmonizowanie dorobku muzycznego poszczególnych warstw społeczeństwa według pewnej idei przewodniej, powiedzmy idei Narodu. Idea ta będzie w kulturze tym, czym w akordzie jest jego sens harmoniczny.

Dwa dźwięki, różniące się między sobą niewielką ilością drgań, nie współbrzmią zgodnie, lecz powodują zjawisko dudnienia, tak samo z elementami stanowiącymi kulturę muzyczną danego Narodu: muszą one być indywidualne, bo brak indywidualności wytwarza zgrzyty i uniemożliwia powstanie prawdziwej jednolitości.

Po przez indywidualność jednostek i grup społecznych dochodzimy do jej syntezy, do indywidualności całokształtu kultury muzycznej, która ma swe źródło nie w pogoni za rewelacją i nowością, lecz w świadomości cech i wartości Narodu, oraz w mocy twórczej, podsyconej szlachetnym uczuciem (lecz nie mdłym sentymentalizmem). Siła tej indywidualności rozstrzyga zarówno o niezależności i samowystarczalności kultury muzycznej danego kraju, jak i o promieniowaniu jej na zewnątrz ,o udziale w ogólnym kulturalnym dorobku ludzkości. Ona sprawia, że „sztuka jest dla nas najpierwszą, zasadniczą potrzebą życia, jest samym naszym człowieczeństwem" (Mussolini, 20.V 1924).

Nie należy identyfikować z kulturą muzyczną tkwiących potencjalnie w społeczeństwie uzdolnień i możliwości twórczych. One same nie decydują jeszcze wcale o poziomie kultury, podobnie jak bogate złoża mineralne nie wystarczą do przemysłowego rozwoju kraju, który nie potrafi ich wyzyskać. Nie ilość geniuszów rozstrzyga o kulturze, lecz oddźwięk i zrozumienie, jakie znajdują oni w swoim Narodzie, a jak te rzeczy wyglądają u nas, łatwo sobie uprzytomnić, przypomniawszy dwa nazwiska: w świecie naukowym — Kopernika, zaś we współczesnym życiu muzycznym — Szymanowskiego.

Pogłębiająca się coraz bardziej przepaść między elitą muzyczną a masami ludności polskiej i wynikająca stąd niezbyt różowa perspektywa przyszłości wydaje się wskazywać na konieczność rewizji dotychczasowych poglądów na kulturę muzyczną i krytyczną ocenę dotychczasowych metod. Tempora mutantur et nos mutamur in illis, więc i w dziedzinie muzyki, to co było dobre jeszcze przed kilkudziesięciu laty — dziś jest cennym przyczynkiem — do muzeum. Nie od rzeczy też będzie przypomnić sobie raz jeszcze głębokie w swej treści słowa Asnyka:

Trzeba z żywymi naprzód iść,
Po życie sięgać nowe,
A nie w uwiędłych laurów liść.
Trzeba z żywymi naprzód iść,

Zbigniew Drzewiecki.

GARŚĆ WRAŻEŃ MUZYCZNYCH Z LONDYNU

Jak wygląda odcinek muzyczny na obczyźnie — oto pytanie, które narzuca się każdemu muzykowi polskiemu z chwilą gdy dane mu jest uczestniczyć w manifestacjach artystycznych na obcym terenie. Skala zainteresowania i żyłka porównywania wzmaga się tym więcej, im bardziej obserwowane przejawy życia muzycznego różnią się od rodzimej rzeczywistości, która przecież wygląda przeważnie zatrważająco.

Przyznaję szczerze, że dawno nie odniosłem równie silnych wrażeń, niż podczas tygodniowego pobytu na czerwcowym festivalu Międzynarodowego Towarzystwo Muzyki Współczesnej w Londynie, jakkolwiek teren angielski był mi znany pobieżnie już poprzednio. Na intensywność tych doznań wpłynął niewątpliwie i moment ewolucji ostatniego dziesięciolecia zapatrywań ideologicznych na kontynencie, który w silnym stopniu odbił się i odbija na odcinku muzycznym. Wiara w wszechpotęgę środków państwa, tendencje totalistyczne, wszystko jedno czy są one „wschodnie", czy „zachodnie", „zarażają" w swym przemożnym pochodzie wszystkie niemal społeczeństwa kontynentalne. Przecież i my inaczej nie myślimy, do niczego innego nie tęsknimy, jak do *upaństwowienia* Filharmonii lub Opery, do rozszerzenia sieci *państwowych* szkół muzycznych, do wielkich wydawnictw dotowanych przez *państwo*. Wielu z nas marzy o izbie muzycznej, wzorowanej na instytucjach krajów faszystowskich i tak dalej bez końca. Muzyk polski nie zdaje sobie już dziś sprawy, by można było myśleć inaczej o jakim takim postawieniu poziomu muzycznego, niż w oparciu o państwo.

I dlatego wrażenia angielskie działają wstrząsająco, są jakby uderzeniem obucha w głowę. W Anglii nic się nie zmieniło, — jeśli o podstawie życia społecznego mowa, — bo wszystko pozostało *społecznym*. Z góry muszę się zastrzec, że przepaść jaka dzieli przede wszystkim bogactwo narodowe Anglii od stosunków naszych, naszego poziomu życia, odrazu niweczy niemal wszelką myśl o transpozycji wzorów tamtejszych na naszą glebę. Nie zmienia to jednak w niczym faktu — podziwu i intensywności doznań świata innych wymiarów.

W Anglii nie tylko państwo nie łoży na sztukę, ale i obywatel nie uważa aby to było potrzebne. Tym niemniej sztuka tam nietylko istnieje, ale i rozwija się, a poziom i rozmach życia muzycznego w kraju, niesłusznie i jednostronnie okrzyczanym za niemuzykalny, jest doprawdy imponujący. Istnieją bowiem w Anglii dwa kardynalnej wagi czynniki: wzmagające się, naturalnie, nie dopingowane, lub kierowane zapotrzebowaniem na muzykę (chociaż może ono nosić na niektórych odcinkach posmak snobistyczny) i prywatne mecenasostwo. Inność tego podejścia, tak obca dzisiejszej mentalności mieszkańca kontynentu, nie jest właściwie niczym nowym. Przecież szczodrą ręką rzucone przykłady podobne, znajdujemy na każdej niemal karcie dziejów kultury muzycznej, choćby tylko dziewiętnastego stulecia,

nie wyłączając i terenu naszego. Wspomnijmy tylko piękną działalność w czasach zaborczych Warsz. Towarzystwa Muzycznego lub powstanie i pierwsze lata Filharmonii. Ale jakże daleko i — wydaje się obecnie — bezpowrotnie od tego odeszliśmy!

A więc bez subwencji, bez rządowych i samorządowych dotacji kwitnie ruch muzyczny w Anglii. Taki festival muzyki współczesnej np. doszedł do skutku dzięki pomocy radia, przepotężnej B. B. C. i... mecenasostwu londyńskiego dziennika konserwatywnego, „Daily Telegraph'u". Czyżby miliony czytelników politycznego brukowca należały do zwolenników awangardowych prądów muzycznych? Napewno nie, bowiem i w Anglii nie jest inaczej, niż gdzieindziej i muzyka współczesna ciężko zdobywa sobie teren i zwolenników. Z jedną tylko drobniutką różnicą. Nikt jej tam nie okrzyczy za objaw zdegenerowania i nikt jej nie będzie miał w pogardzie. Szacunek dla innych zapatrywań, dla wszelkich rzetelnych i poważnych poczynań istnieje bowiem w krwi i kości każdego wielkobrytyjczyka. Ta nieskażona na żadnym polu mentalność zachowała się tam w całkowitej czystości. Oto w okresie kiedy powszechnie się mówi, że są tylko dwie drogi wzajemnie wykluczające się, do wyboru: prawa lub lewa, a żadna inna nie może się ostać. W Anglii zdezorientowany walką dwuch sprzecznych światopoglądów umysł odnajdzie wiarę w stare prawdy ludzkości: humanitaryzm i wolność.

Tak tedy Anglię stać było na luksus festivalu międzynarodowego bez żadnych subwencyj. Bo trzeba jeszcze wspomnieć, że wpływy ze sprzedanych biletów przekroczyły okrągłą sumkę 1000 funtów. Wyjątkowa też była atmosfera wszystkich koncertów: zadziwiająco gorące, sprawiedliwe i wyraźnie sympatyzujące dla autorów z krajów, w których muzyka współczesna znajduje się na indeksie, przyjęcie wszystkich produkcji.

Na innym miejscu znajdzie czytelnik ocenę muzyczną festivalu łącznie z pochwałami dla dostarczonych środków wykonawczych. Bo jakość chórów, orkiestry symfonicznej i mniejszych zespołów instrumentalnych angielskich musiała zaimponować najbardziej wybrednemu i znającemu ważniejsze centra muzyczne słuchaczów, to jest takie, w których miliony ze szkatuł państwowych płyną na muzykę.

Siła muzycznego ruchu Anglii biła też z innego działu — wydawniczego. Witryny poważniejszych firm były na okres festivalu dosłownie zawalone współczesną twórczością. Nie było właściwie żadnego nazwiska młodszej generacji twórczej angielskiej, które byłoby pominięte. A przecież dzieła tylko niewielu z nich znane i grywane są po za swą ciaśniejszą ojczyzną, a jakościowo rzadko osiągają wymowę wybitniejszego talentu. Zaprawdę szczęśliwy kraj!

Również i szkolnictwo muzyczne zbudowane jest na zasadzie prywatnej samowystarczalności. Poza jedną szkołą utrzymywaną przez Guildhall (miasto), nie odgrywającą poważniejszej roli, dwie najgłówniejsze uczelnie, nawiasem mówiąc silnie zwalczające się wzajemnie, a obdarzone przywilejem noszenia tytułu królewskich, a mianowicie: The Royal Academy i The Royal College of Music istnieją bez subwencji. Obie posiadają własne pokaźne gmachy, pierwszorzędne pomoce naukowe, bogate biblioteki z licznymi pomnikowymi zabytkami historycznymi. Dzięki uprzejmości prof. kompozycji

Akademii, N. Demutha, który jest jednocześnie sekretarzem generalnym istniejącego i dobrze prosperującego w ramach tejże uczelni Towarzystwa Nowej Muzyki, oraz dyrektora administracyjnego, muzycy polscy nietylko zwiedzili gmach, ale byli obecni na niektórych pokazach (np. na próbie wykonania radiowego sonaty obojowej jednego z profesorów, granych przez uczniów oboistkę(!) i pianistę), mogli zapoznać się z organizacją szkoły i byli przyjęci śniadaniem w restauracji szkolnej. Profesorowie są rzecz prosta płatni od ucznia, a na wydziale kompozycji, każdy z nauczycieli harmonii prowadzi swego ucznia do końca studiów. Bogactwem uczelni są liczne prywatne legaty, fundacje, stypendia (między innymi i królewskie), którymi Akademia zarządza. Charakterystyczny wygląd posiadają korytarze szkolne, pełne umieszczonych na ścianach czarnych tablic, z wypisanymi nazwiskami fundatorów oraz tych uczniów, którzy z nich korzystali lub korzystają. Biblioteka zajmuje oddzielny pawilon i posiada wiele białych kruków muzycznych. Dla wygody uczniów i profesorów obszerne podziemia zajęte są przez restauracje, podzielone na oddziały profesorski i uczniowski, gdzie za umiarkowaną opłatą można otrzymać posiłki, nie potrzebując tracić czasu na wychodzenie na miasto lub do domów. Do rzędu przywilejów profesorów Akademii i Kolegium zaliczyć trzeba fakt, że tylko oni wchodzą w skład muzycznej komisji egzaminacyjnej dla całego kraju (coś na kształt naszej państwowej komisji), co im przynosi poważniejsze dochody.

W ramach półoficjalnych imprez festivalu mieściła się kameralna audycja uczniów klas kompozycji profesorów należących do stowarzyszenia Nowej Muzyki przy Akademii. Wypadła ona jednak nieciekawie, nie świadcząc specjalnie dodatnio ani o poziomie nauki ani o wybitniejszych talentach twórczych. Natomiast strona wykonawcza była staranna, a nawet dobra.

Bardzo ciekawy, bo tak całkowicie nowy był wgląd w prywatne życie muzyka-profesora. Posiadanie własnego samochodu jest w Londynie zjawiskiem zupełnie normalnym, jak również mieszkanie poza miastem, a nawet na odległym wybrzeżu morskim. Niektórzy z nich są członkami klubów, tej typowej instytucji angielskiej, mieszczących się w pałacowych gmachach. Taki np. Klub autorów dramatycznych i muzycznych zajmuje olbrzymi budynek koło samego parlamentu nad Tamizą, łącznie z sześcioma innymi. Za stosunkowo niewielką, nawet jak na nasze stosunki opłatą, członek klubu może w swym lokalu opędzić wszystkie swe życiowe potrzeby, do noclegu włącznie, powracając do domu dopiero na weekend.

Zupełnie odmienny jest więc tryb życia i skala zarobkowa muzyka angielskiego. Dla przykładu podam, że pensje organistów przy wielkich kościołach wynoszą 1000 funtów rocznie, (przeszło 26.000 złotych), a dyrektor muzyczny B. B. C., doskonały kapelmistrz sir Adrian Boult, pobiera 3000 funtów rocznie! To też wprost odwrotnie niż u nas, uroczystości jubileuszowe nie mają na celu wspomożenia jubilata. Już obecnie ogłoszony był październikowy obchód 50-ciolecia sir Henry Wood'a w największej sali Albert-Hall. Jedna z najbardziej zasłużonych postaci muzycznego życia Londynu i Anglii, przeznacza dochód jubileuszowego koncertu na ufundowanie wieczystych łóżek w szpitalu dla chorych muzyków, bowiem i całe szpitalnictwo angielskie opiera się na ofiarności społeczeństwa.

W pobliżu wielkich sal koncertowych i nowego wspaniałego gmachu radia mieści się inny klub muzyczny, o znacznie skromniejszych rozmiarach i celach, gdzie zbierają się przeważnie muzycy orkiestrowi. Ze względu na wygodne i bliskie położenie, klub ten był udostępniony gościom festivalu, jako miejsce dla rendez-vous i posiłków.

Wszystkie te wrażenia złożyły się na akord prawdziwie niezapomniany i dający obszerne pole do rozmyślań i wniosków.

A gdy, niezależnie od wielu prywatnych przyjęć (m. in. w wspaniałym pałacu prasy „Daily Telegraph'u"), wszyscy muzycy i melomani zebrali się po ostatnim koncercie w wielkich salach jednej ze znanych londyńskich restauracyj, specjalnie otwartej po północy, bo o tej porze wszystko się zamyka w Londynie, po za biurami przyjmującymi różne zakłady, czynnymi okrągłą dobę, dla uczczenia ustępującego prezesa Towarzystwa, czcigodnego prof. Denta, — panował tam nastrój prawdziwie niefrasobliwy i szczerze przyjacielski. W najlepszej komitywie grupowały się znakomitości muzyczne: wysoki, kościsty prof. Dent, nowy prezes Towarzystwa, brzuchaty i jowialny Edvan Evans, o potężnej sylwetce Scherchen, o szlachetnym wyrazistym profilu, siwiusieńki jak gołąb Bartok, Casella, jeden z najenergiczniejszych działaczy organizacji, syn ludu morawskiego, o bystro biegających i chytrych oczkach Alois Haba, cała falanga muzyków wielu krajów. Przy głównym stole wypito tylko jeden toast: na pomyślność przyszłorocznego festivalu w Polsce, a delegaci polscy opuszczali Londyn z poczuciem ciążącej na nich odpowiedzialności, by choć w części stworzyć takie ramy artystyczne i nastrój, w jakim potoczyło się XVI Święto Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej..

Z FESTIWALU MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ W LONDYNIE

Tegoroczny londyński festiwal muzyki współczesnej nasuwa cały szereg spostrzeżeń odnośnie do tego rodzaju uroczystości muzycznych. Jaką właściwie wartość dla kompozytorów, wykonawców, krytyków oraz dla kultury społeczeństwa przedstawiają festiwale i w jakim celu są organizowane?

Wiemy, iż jeszcze do niedawna, bodajże nawet kilkanaście lat temu, kiedy tacy kompozytorzy jak Strawiński, Szymanowski, Bartok i inni byli już w pełni rozwoju swej twórczości, horyzont zainteresowań muzycznych ogółu melomanów przeważnie kończył się na Wagnerze i Ryszardzie Straussie, a za szczyt modernizmu uważana była twórczość impresjonistów. Historycznie biorąc był to objaw raczej normalny, niejednokrotnie bowiem w historii sztuki spotkać się można z przykładami niechęci ludzkiej do nowych kierunków w sztuce, tak samo zresztą jak i trudna do przełamania jest ta niechęć w innych dziedzinach postępu cywilizacji i kultury. Mimo to, narody o bardziej rozwiniętej kulturze artystycznej łatwiej pojmują zjawiska konsekwentnego rozwoju sztuki, natomiast narody mniej wykształcone stawiają bierny opór w stosunku do tego rodzaju zjawisk. Najbardziej trudny do

wytłumaczenia jest antagonizm artystów - fachowców do modernizmu w sztuce. Przypuszczalnie wypływa on z zatwiardziałego konserwatyzmu, bądź też z niemocy ich własnej twórczości.

Muzyka doby obecnej antagonistów tych miała wielu, a tymbardziej trudno jej było zdobyć sobie adherentów, iż pod płaszczykiem modernizmu ukrywał się cały sztab dyletantów, zasypujących, zwłascza po wojnie, rynek artystyczny swemi bardzo wątpliwej wartości utworami. I oto właśnie w tej dziedzinie, w dziedzinie oczyszczania prawdziwej sztuki od śmieci znajdują pole do działania entuzjaści nowej muzyki. Oczywiście nie tylko im należy przyznać zasługę wywalczenia dzisiejszego stosunku opinii publicznej do muzyki współczesnej (jasnym jest bowiem iż prawdziwie wartościowe dzieło znajdzie zawsze uznanie z biegiem czasu) niemniej jednak wysiłek propagandowy jednostek i stowarzyszeń muzycznych przyczynił się bezwzględnie do rozszerzenia znajomości nowej muzyki i nauczył rozróżniać dzieła dobre od złych.

Tego rodzaju propagandę wzięło pod uwagę w swej działalności Międzynarodowe Towarzystwo Muzyki Współczesnej, rozwijając ją z górą od lat szesnastu. Jednym z namacalnych dowodów tych wysiłków są rok rocznie urządzane festiwale. Pierwsze z nich miały charakter manifestacyjny, były powodem polemik w prasie, budziły u jednych zachwyt, u innych burzliwy sprzeciw. Stopniowo z roku na rok, w miarę zmieniających się również stosunków artystycznych, stawały się festiwale normalnym zdarzeniem muzycznym, punktem centralnym zainteresowań muzyków i polem bitwy konkurencji artystycznej. Niejeden sławny dziś utwór wykonany był po raz pierwszy na festiwalach Towarzystwa Muzyki Współczesnej, niejeden kompozytor został moralnie przyjęty do grona ludzi „uznanych" po przejściu przez „chrzest" festiwalowy. Niejeden również nie miałby w ogóle możliwości publicznego wykonania, gdyby nie Towarzystwo, które obiektywnie, zdala od wszelkich politycznych względów, otaczało i otacza swą opieką wszystkich kompozytorów, których dzieła posiadają pewną elementarną wartość muzyczną.

Jakże duże znaczenie mają również równoczesne wykonania na festiwalach utworów kompozytorów starszych obok młodszych i utworów więcej obok mniej dojrzałych technicznie. O ileż więcej może wykształcić wysłuchanie i porównanie w ten sposób całego szeregu utworów na jednym festiwalu, od przestudiowania chociażby niemniej wartościowych książek czy partytur. Zdarza się bowiem często, iż młode pokolenie muzyczne urabia sobie zgóry opinię o dziełach, słysząc je zrzadka przez radio lub po przeczytaniu wątpliwie fachowych recenzji. Wydaje nam się, iż zainteresowanie młodzieży wszystkimi nowymi zagadnieniami i zdobyczami muzycznymi, słuchanie jaknajwiększej ilości dobrej muzyki i poznawanie różnych zespołów instrumentalnych oraz kapelmistrzów jest niemniej ważne od wyśpiewania całych tomów solfeżu lub przegrania setek modulacji. Wszak pogląd, iż prawdziwy geniusz tworzy li tyko pod wpływem własnego natchnienia minął bezpowrotnie!

Dowodem jak społeczeństwo kulturalne garnie się do muzyki współczesnej były chociażby festiwale w Pradze czeskiej i Barcelonie. Tam sale kon-

certowe przepełnione były publicznością złożoną zarówno z muzyków i melomanów, jak i zwykłą publicznością z ulicy. Wyjątkiem w tym względzie był zeszłoroczny festiwal w Paryżu, gdzie przeszedł na ogół niespostrzeżony, choć nie sposób oczywiście odmówić publiczności paryskiej wysokiej kultury artystycznej. Po prostu wskazanym jest, ażeby festiwale organizowane były w mniejszych ośrodkach artystycznych, tam, gdzie panuje raczej niedosyt muzyki aniżeli jej przesyt. W ten sposób z minimalną ujmą dla kompozytorów osiągnie większą korzyść społeczeństwo.

Przechodząc do tegorocznego festivalu muzyki współczesnej w Londynie musimy w dalszym ciągu bez przesady przyznać, iż dodatni wpływ tych dorocznych przeglądów muzycznych odbija się stale na poziomie utworów. Poziom ten w stosunku do poprzednich festiwali był tak wyrównany, iż całość można było rozpatrywać jedynie pod kątem widzenia utworów więcej lub mniej dojrzałych. Ponad całością programu, złożonego z 36 utworów górowały oczywiście dzieła dwóch tak różnych a równie mistrzowskich indywidualności, jak Bartok i Hindemith.

Każdy utwór Bartoka oczekiwany jest z gorączkową ciekawością, to też jego Sonata na 2 fortepiany i perkusję stała się centralnym punktem zainteresowań na festiwalu. W przedostatnim swoim utworze „Muzyce" na orkiestrę smyczkową, harffę i perkusję eksperymentalnością pomysłów odbiega Bartok od dotychczasowej swej twórczości, odbiega nawet od piątego kwartetu, który uważać można za przełomowe dzieło jego twórczości. Sonata jest znów jak gdyby nawrotem do kwartetu, lecz tak nieuchwytnym, iż trudno zrozumieć w czem leży to podobieństwo. Czy w charakterystycznym nastroju dzieła, czy w kapitalnej pracy tematycznej, czy też poprostu wynika ono z samej potęgi indywidualności Bartoka. To, co oczywiście najbardziej zaciekawia zewnętrznie w sonacie, to połączenie dwóch fortepianów z siedmioma instrumentami perkusyjnymi w składzie: kotły, wielki bęben, talerze, gong, werbel ze struną, werbel bez struny i ksylofon. Instrumenty te traktuje Bartok narówni z fortepianami. Często więc w ksylofonie lub w kotłach odzywa się temat, w małym bębnie figury kontrapunktyczne do partii fortepianowej i t. p. Poza tym perkusja zmienia lub potęguje barwę fortepianów i podkreśla charakterystyczne momenty w utworze odpowiednimi akcentami w piano i forte. Zupełnie niesamowite brzemienia, które wynikają z tych połączeń, świadczą z jakim umiarem i rozmysłem użyta została instrumentacja sonaty. Szkielet formalny poszczególnych trzech części tego utworu przedstawia się następująco: Introdukcja i Allegro (w formie sonatowej) w tonacji C, przy czym drugi temat Allegra pojawia się już w Introdukcji. W przeróbce podzielonej na trzy części temat ukazuje się pod postacią krótkich motywów przerabianych imitacyjnie. Najczęściej pierwszy temat użyty jest jako ostinato, a drugi jako imitacja i naodwrót. Część ta kończy się fugą. Część druga w formie pieśni A B A w tonacji F. Część trzecia stanowi połączoną formę ronda z formą sonatową. Poza normalną ekspozycją i przeróbką tematów występuje tu cały szereg nowych grup tema-

tycznych opracowanych polifonicznie. Coraz szybsza i coraz cichsza coda jest zakończeniem trzeciej części i całego utworu.

Fragmenty z „Mathis der Maler" Hindemitha nie były nowością. Operę tę napisał Hindemith w 1932 roku a pod względem muzycznym ma ona bardzo mało wspólnego z Symfonią pod tym samym tytułem, która tak tryumfalnie weszła do repretuaru wszystkich większych orkiestr na całym świecie. Dwa duety z „Mathisa" wykonane na festiwalu były drugim wielkim dziełem obok sonaty Bartoka. Hindemith — znakomity kompozytor a przytym skrzypek, altowiolista, b. członek kwartetu i orkiestry, b. profesor berlińskiej Hochschule, twórca nowego systemu harmonicznego, który jest rezultatem jego własnych doświadczeń w pracy kompozytorskiej — jest bodaj że jedną z najwspanialszych postaci muzycznych naszej doby. Każdy jego utwór to sumiennie zbudowany gmach architektoniczny z całym jego pięknem i potęgą. Słuchając muzyki Hindemitha czujemy, iż taka ona musi być a nie inna, że ani jednej nuty tam nie brak, tak, jak ani jednej nie jest za dużo. Wyjątki z „Mathis der Maler" wykonane w Londynie dały nam cząstkę tej wspaniałej opery, cząstkę samą w sobie zresztą zamkniętą i skończoną. Cząstkę najczystszej i skondensowanej muzyki niemieckiej. O ile słuchając muzyki Bartoka doznaje się uczucia zmysłowego czaru i zachwytu, o tyle w muzyce Hindemitha uczucie to ustępuje miejsce skupieniu i mistycznej powadze.

Poza tymi dwoma dziełami jednym z najpiękniejszych utworów była kantata Weberna p. t. „Augenlicht" na chór mieszany i orkiestrę. Dotychczasowa muzyka Weberna, zakamieniałego schönbergisty, wydawała się tak trudna i przykra, że tym razem z prawdziwym zdumieniem a nawet nie bez zachwytu przyszło wysłuchać tego utworu. Traktowanie przez Weberna głosów ludzkich w sposób instrumentalny oraz używanie ich nieomal bez ograniczenia skali stwarza trudności wykonawcze nie do pokonania. Wspaniały jednak chór B. B. C. (radia londyńskiego) wywiązał się z zadania doskonale.

Prawdopodobnie te świetne warunki chóralne — nie na każdym spotykane festiwalu — wpłynęły na to, że w programie figurowały również dwa inne świetne utwory na chór: subtelnie do pięknego tekstu pomyślana kantata Krzeneka „O przemijaniu rzeczy ziemskich", oraz fragmenty z potężnego oratorium Burkharda p. t. „Widzenie Izajasza".

Z muzyki kameralnej zanotować również należy wiele dobrych utworów, jak kwartety smyczkowe Hartmana i Rathausa, „Muzykę dla Radia" Czecha Bartos'a, fragmenty z Sonetu Litwina Koćinskas'a i t. d.

Muzyka francuska była tym razem słabiej reprezentowana. Jedynie bardziej interesującym był występ Olivier Messiaen, który wykonał fragmenty ze swego utworu organowego „La Nativité du Seigneur".

Anglicy — mimo przywileju gospodarzy festiwalu — przedstawili zaledwie kilka utworów wybranych normalnym biegiem rzeczy przez jury festiwalowe. Najlepszym z nich były świetne wariacje na orkiestrę B. Britten'a. Natomiast poza ścisłymi ramami festiwalu odbył się piękny koncert chóralny w opactwie westminsterskim. Wykonano angielskie pieśni i utwory organowe (na wspaniałych, nowych organach, użytych po raz pierwszy podczas koronacji Jerzego VI) z 16-go i 17-go wieku.

Gorąco przyjomowane były na festiwalu utwory hiszpanów Koberta Gerharda i J. Bautisty. Natomiast „Nouvel Age" Igora Markiewicza spotkał się z bardzo podzieloną opinią. Ponieważ utwór ten znany jest w Polsce, ograniczę się tylko do przyłączenia się do grupy nieentuzjazmującej się zbytnio tym utworem. Niespodzianką była Trzecia Symfonia Kofflera, która okazała się utworem mało agresywnym i przyjemnym w brzmieniu.

Organizacja festiwalu była znakomita; zarówno wspaniała orkiestra B. B. C. z jej kapelmistrzem Adrianem Boultem na czele, jak i zespoły instrumentalne oraz kapelmistrze Scherchen, Casella i inni wywiązali się ze swego zadania znakomicie.

Możemy sobie za tym życzyć ażeby następny festival, który ma się odbyć w Warszawie w przyszłym roku — a który jest tak bardzo pożądany zarówno dla propagandy sztuki polskiej jak i dla ogólno społecznych korzyści muzycznych — został również zorganizowany na tym poziomie i z podobnym sukcesem jak tegoroczny w Londynie.

Barbara Podoska

ZE ZJAZDU CHÓRÓW ESTOŃSKICH W TALLINIE (XI EESTIN YLEISET LAULUJUHLAT)

Nasze kontakty artystyczne z zagranicą są dość jednokierunkowe i przez to dość jednostronne. Interesujemy się życiem artystycznym prawie wyłącznie Francji i Niemiec, znacznie rzadziej Włoch. Nawiązujemy bezpośrednie kontakty z organizacjami artystycznymi i artystami tylko tych krajów, dążymy do zorganizowania wymienności artystyczno-kulturalnej między Polską i tylko tymi krajami. Powstaje pytanie — czy jest to zupełnie słuszne. Zapewne, tradycja przekazała nam hegemonję wymienionych krajów w życiu i rozwoju kultury europejskiej i dziś jeszcze skłonni jesteśmy wierzyć, że tam właśnie istnieją najważniejsze w Europie ośrodki kulturalne i że tam przepływają główne prądy naukowe i artystyczne. Powiedzmy. Ale nie ulega wszak wątpliwości, że i w innych krajach coś się dzieje w życiu kulturalnym, że zachodzą tam jakieś przemiany i procesy. Szczególnie są one interesujące w czasach dzisiejszych, kiedy każdy naród, liczebnie nawet b. mały, dąży do odnalezienia właściwego dla siebie wyrazu i form w kulturze swojej, stara się odrzucić naleciałości i wpływy obce. Istnieje na tym polu w wielu krajach nie mało dobrych poczynań i prób, sporo dobrych przykładów. Są one nie tylko interesujące, ale i pouczające. Niestety, mało jednak o tym wszystkim wiemy, chociaż dzieje się to wszystko czasami tuż o miedzę od nas, u naszych bliskich sąsiadów. Wymownym tego przykładem z życia muzycznego będzie sprawa rozśpiewania najszerszych warstw społecznych i ściśle związana z tym sprawa organizacji chórów ludowych. Przywiązujemy do tych spraw naogół wielką wagę kulturalną, rozumiemy bowiem dobrze, iż mamy tu do czynienia z podstawami ogólnej muzykalności kraju. Szukamy tedy, jeśli nie wzorów, to przykładów dobrego rozwiązania spraw śpiewaczych w krajach często o kulturze bardzo nam obcej.

Tymczasem, istnieją przykłady rozwiązania interesującego nas zagadnienia jeśli nie wzorowe, to bardzo pouczające i wymowne, zwłaszcza w krajach mniejszych, w państwach powojennych. I jeśli chodzi o problem rozśpiewania całego narodu — kto wie, czy nie najbardziej skutecznie został on rozwiązany w Estonii. Niektórzy twierdzą, iż nia ma dziś Estończyka, nie zależnie od jego zawodu i wykształcenia, któryby nie należał do jakiejś organizacji śpiewaczej, któryby nie brał czynnego udziału w ruchu śpiewaczym swego kraju. Napewno jest sporo przesady w takim twierdzeniu, jednakże sądząc z wyników pracy estońskich organizacyj śpiewaczych, niewątpliwie bardzo wiele tam w zakresie rozśpiewania zrobiono.

Pieśń odegrała w Estonii niemałą rolę w dziele zjednoczenia narodowego i stała się podstawą życia kulturalnego najszerszych warstw społecznych. Rusyfikowana i germanizowana na każdym odcinku kulturalnym — obroniła się Estonia jedynie na odcinku swojej pieśni. Niszczyli zaborcy pamiątki kultury estońskiej z wieków minionych, rugowali język estoński ze szkolnictwa i instytucyj państwowych, nie dopuszczali do rozwoju samoistnej literatury pięknej, nie potrafili jednak wyrugować pieśni estońskiej. Estończycy śpiewali. W połowie wieku ubiegłego powstały w Estonii liczne organizacje śpiewacze. Należeli do chórów wieśniacy, ucząca się młodzież i inteligencja — a więc, prawie wszystkie warstwy społeczne. W r. 1869 odbył się w Tartu (Dorpat-Jurjew) pierwszy zjazd estońskich organizacyj śpiewaczych; stał się on niejako wielkim zjazdem Estończyków i przeglądem ich sił narodowych. Zrozumieli dobrze znaczenie tego zjazdu działacze Estonii nietylko kulturalni, ale i polityczni. Odtąd postanowiono organizować podobne zjazdy regularnie co kilka lat.

Po odzyskaniu w r. 1918 niepodległości zjazdy śpiewacze w Estonii przekształcają się w wielkie święta narodowe. Połączone z różnego rodzaju manifestacjami i imprezami śpiewaczymi, muzycznymi oraz teatralno-widowiskowymi stają się one przeglądem sił kulturalnych Estonii. Zjeżdżają się więc co 5 lat ze wszystkich zakątków kraju tysiączne rzesze śpiewaków, aby wspólnie wykonać odpowiednio przygotowane utwory, aby wziąć czynny udział w święcie kultury narodowej. Czyż potrzeba dowodzić, ile w takich zjazdach mieści się wartości wychowawczych, kulturalnych, społecznych i narodowych.

W Tallinie, w pięknym parku Kadriorga, położonym nad brzegiem morza, zbudowano specjalnie dla tych zjazdów olbrzymi stadion śpiewaczy, z wielką amfiteatralną estradą, mogącą zmieścić 20.000 wykonawców i „widownią" dla 100.000 słuchaczy (miejsca siedzące). Oczywiście — wszystko na otwartym powietrzu.

Tegoroczne święto śpiewacze Estonii, które odbyło się w Tallinnie w dn. 23—25 czerwca miało charakter i przebieg szczególnie uroczysty. Zbiegło się ono z dwudziestoleciem odzyskania niepodległości Estonii. Już w przeddzień uroczystości, po przekroczeniu granicy łotewsko-estońskiej, widoczne było wielkie ożywienie i podniecenie na wszystkich stacjach. Pociągi normalne i specjalne zdążały do Tallinna przepełnione. Niewielki stosunkowo Tallinn musiał to wszystko wchłonąć. Podziwiać też należało sprawną i dokładną organizację zjazdu od samego jego początku aż do zamknięcia.

Wstępem do uroczystości były w przeddzień dwa koncerty o charakterze religijnym. W kościele św. Karola wykonano przy udziale chóru „Estonia", połączonych orkiestr symfonicznych Radia i „Estonii" oraz solistów — oratorium A. Kappa „Hiob". Dyrygował W. Nerep. Ani utwór, ani jego wykonanie nie wywarły głębszego wrażenia. Utworowi brak spoistości stylistycznej: w recitatywach i partiach orkiestrowych kompozytor próbuje „modernizować", natomiast w polifonicznych partiach chóralnych — posługuje się stylem Händla. Ponadto, wprowadzenie do utworu czegoś w rodzaju melodeklamacji, nie wydaje się być rzeczą szczęśliwą.

O tej samej porze co i oratorium odbył się w kościele katedralnym (Tuomiokirkossa) koncert, poświęcony instrumentalnej i wokalnej muzyce religijnej kompozytorów estońskich.

Pierwszy dzień uroczystości rozpoczęto defiladą organizacyj przysposobienia wojskowego, a więc przeglądem sił wojskowych. Zwracała tu uwagę każdego muzyka wielka ilość amatorskich orkiestr dętych i to orkiestr nie najgorszych. Ustawione przed trybuną Prezydenta Republiki, odbierającego defiladę, imponowały i swoją liczebnością i swoim jędrnym brzmieniem.

W parę godzin po tym, odbyła się innego rodzaju defilada: przemarsz wszystkich chórów, biorących udział w uroczystościach. Był to piękny korowód barw, strojów, kwiatów i sztandarów. Podziw i zachwyt budziły stroje ludowe. Wielka ich rozmaitość. W pochodzie tym kroczyli starzy i młodzi, chłopi, robotnicy i inteligencja. Wszyscy uśmiechnięci i wiwatujący.

Otwarcia uroczystości śpiewaczych dokonał na stadionie Prezydent Päts. Na estradzie ustawili się śpiewacy — ponad 18.000, na „widowni" słuchacze — ponad 70.000. Po krótkich przemówieniach rozpoczęły się produkcje tego wielkiego chóru. Największy podziw budziło jego ześpiewanie zespołowe. Słuchając odnosiło się wrażenie, iż jest to jeden stale pracujący chór, a nie zlepek kilkuset chórów. Trudno było uwierzyć, iż mieli tylko jedną, krótką wspólną próbę. Wzorowa poprawność i zgodność w intonacji, rytmice, frazowaniu i dynamice. Prawie wszystkie utwory wykonywali śpiewacy z pamięci. Wszystkie te zalety osiągnięto dzięki doskonale zorganizowanej pracy przygotowawczej, która trwała 3 lata. Zaznaczyć należy, iż brały w zjeździe udział tylko chóry wyeliminowane, lepsze.

Uroczystości śpiewacze trwały 3 dni i każdego dnia ten wielki połączony chór wykonywał kilkanaście utworów. Niektóre z nich były wykonywane tylko przez chóry męskie, inne — tylko przez zespół żeński, większość zaś — przez chór mieszany. Zespołowo może najlepiej brzmiał chór męski, jednak większe zainteresowanie budził chór mieszany, zresztą i dzięki temu, iż z pośród wykonywanych utworów najciekawsze były na chór mieszany. Z punktu widzenia wykonawczego — były to utwory średniej trudności. Pisane z dobrą znajomością techniki chóralnej, nie zdradzały jednak jakichś ciekawszych, oryginalniejszych cech stylistycznych. Obok opracowań pieśni ludowych, przeważały szeroko rozbudowane pieśni zwrotkowe. Przypuszczać należy, iż cały program został ułożony przedewszystkim pod kątem możliwości wykonania przez chóry masowe. Widoczne to było chociażby przez unikanie utworów o tempach żywszych.

Wprawdzie nazwiska kompozytorów estońskich, utwory których były

wykonane na uroczystościach tallińskich, nie wiele mówią polskiemu czytelnikowi, jednakże zasługują na wymienienie ich tutaj: R. Tobias, K. Türnpuu, M. Härma, E. Vörk, A. Läte, A. Kapp, E. Aav, T. Vettik, G. Ernesaks, J. Aavik, E. Oja, V. Nerep, M. Saar, E. Tubin, J. Simm, E. Milgailis, E. Hagfors, M. Lüdig, R. Päts, C. Kreek. Jak widzimy — pokaźna liczba. Przeważnie są to profesorowie konserwatorium, nauczyciele śpiewu szkół ogólnokształcących, organiści i kierownicy chórów. Wszyscy oni byli bardzo serdecznie i owacyjnie oklaskiwani przez publiczność, a specjalnie — przez śpiewaków. Najwidoczniej cieszą się oni wśród mas śpiewaczych nie małą popularnością.

Dyrygenci zmieniali się kolejno. Aavik, Nerep, Simm, Vettik i Aav. Zadanie mieli nie łatwe, przy dyrygawaniu bowiem taką masą piętrzą się trudności różnego rodzaju, a ponadto i samo dyrygowanie wymaga tutaj odmiennej nieco techniki, niż przy zespołach małych. Wszyscy dyrygenci wywiązali się ze swego zadania naogół dobrze, najważniejsze iż umieli panować nad tą masą śpiewaczą.

W ostatnim dniu święta śpiewaczego, przed jego zamknięciem, wystąpiły chóry zagraniczne, które specjalnie na tę uroczystość do Tallinna przybyły, a więc: z Finlandii, z Łotwy, z Litwy, ze Szwecji, z Norwegji i z Polski. Entuzjastycznie i z pewnym pompatycznym ceremoniałem witali Estończycy swoich gości: Uroczyste wejście każdego chóru ze sztandarem narodowym na estradę, wykonanie przez orkiestrę hymnu narodowego, produkcja chóru, dekoracja sztandaru, przemówienia, owacje. Wydaje się, iż z pośród chórów obcych, najlepszym okazał się akademicki chór ze Szwecji pod dyr. Ehnwalla. Zresztą i inne chóry wykazały w swoich produkcjach klasę wysoką — jak np. dobrze w Polsce znany i świetny chór łotewski pod dyr. Reitersa, lub też doskonały chór litewski pod dyr. Martinonisa i bardzo dobry chór norweski pod dyr. Becka oraz chór fiński pod dyr. Klemettiego. Zaznaczyć należy, iż wszystkie chóry obce, za wyjątkiem chóru polskiego, były to chóry mieszane i występowały w swoich strojach narodowych, co znacznie podnosiło atrakcyjność ich produkcyj.

Niestety, męski chór „Hasło" z Poznania pod dyr. dr. Z. Latoszewskiego nie mógł dorównać wysokiemu poziomowi tamtych chórów. Liczebnie znacznie mniejszy od nich, z niezbyt pięknymi i mało dźwięcznymi głosami, chór „Hasło" ginął na tle tej różnobarwnej masy śpiewaczej, ustawionej na estradzie. A ponadto — i to może było najważniejszym niedopatrzeniem — „Hasło" wykonało utwory długie, nudne i muzycznie nic nie mówiące: W. — Walewskiego, Lachmana i Kwaśnika. Mimo wszystko chór polski był owacyjnie przyjmowany.

Nie wiem, czy w Polsce mamy dziś chór, za wyjątkiem oczywiście Poznańskiego chóru katedralnego, któryby mógł spełniać rolę propagandową na muzycznych uroczystościach i zjazdach za granicą. Oczywiście chór taki jest b. potrzebny. W każdym bądź razie „Hasło" poznańskie — zdaniem moim — do tej roli nie nadaje się zupełnie.

W ramach uroczystości tallińskich, oprócz produkcyj chóralnych, odbyło się w ciągu trzech dni sporo innych imprez i widowisk artystyczno - muzycznych. W teatrze „Estonia" wystawiono operę E. Aav'a p. t. „Vikerlased"

(Wikingowie). Jest to jedna z czterech oper estońskich. Libretto oparte na tematach historycznych, w muzyce łatwo doszukać się wpływów twórczości operowej po-wagnerowskiej (weryści). Pokazano też operetkę P. Ardna pt. „Tatra tüdruk" (Dziewczyna z Tatr), w treści której podobno jest sporo motywów polskich. Zorganizowano również koncert symfoniczny, połączonych orkiestr „Estonii" i radiowej, poświęcony twórczości symfonicznej kompozytorów estońskich. (Dyrygował O. Roots). Odbyło się też na stadionie śpiewaczym wielkie widowisko o charakterze popularnym, oparte na tematach historycznych, w wykonaniu którego wzięło udział około 1000 osób. Pokaz estońskich tańców ludowych, wieczór poezji estońskiej i wiele — wiele innych imprez szczelnie wypełniły program uroczystości Tallińskich. Wszystkie one świadczyły wymownie o dobrych i zdrowych podstawach kultury estońskiej, o usiłowaniach wyzwolenia się z pod wpływów obcych, które tak bardzo ciążyły na tym kraju.

Wzruszające były zamknięcie uroczystości tallińskich, kiedy po produkcjach chóralnych, premier rządu M. K. Eenpalu zwrócił się do wszystkich słuchaczy, aby na znak wdzięczności organizatorom zjazdu i śpiewakom, podziękować im pieśnią. Premjer zaintonował pieśń ludową, podchwyciły ją tysiączne rzesze słuchaczy. Śpiewacy na estradzie przyjęli to z entuzjazmem i na pieśń odpowiedzieli samorzutnie pieśnią. Powstał między estradą i słuchaczami piękny dialog, jakieś głębokie misterium, wywierające niezatarte wrażenia.

Jak się doda do tych wszystkich przeżyć, jakich człowiek doznał w Tallinnie podczas uroczystości śpiewaczych, jeszcze delikatną uprzejmość i serdeczną gościnność Estończyków, to można sobie wyobrazić — z jakimi uczuciami opuszczało się ten piękny kraj i jego nastrojową stolicę — ognisko kultury estońskiej .

Br. Rutkowski

PS. Po przeczytaniu artykułu prof. Drzewieckiego pt. „Garść wrażeń muzycznych z Londynu", szczególnie pierwszej jego części, uważam za potrzebne dodać, iż uroczystości śpiewacze w Tallinnie są organizowane bez pomocy materialnej rządu i w całej pełni są samowystarczalne. Organizatorem ich jest zrzeszenie chórów estońskich.

B. R.

„LOHENGRIN" I „PIERŚCIEŃ NIBELUNGÓW" NA SCENIE LEŚNEJ W SOPOTACH

W bieżącym sezonie dano na scenie opery leśnej w Sopotach dwa przedstawienia wagnerowskiego „Lohengrina", a jako rzecz nowo wystudiowaną i po raz pierwszy na tej scenie zagraną — „Pierścień Nibelungów" — w całości.

„Lohengrin" grany tu już był czterokrotnie. Doświadczenia więc z lat poprzednich pozwoliły operę tę wystawić pierwszorzędnie z uwzględnieniem

nawet drobnych szczegółów reżysersko-aktorskich. Tegoroczne jego dwa przedstawienia nie wiele się różniły od spektakli zeszłorocznych, o których ubiegłego roku napisałem na tym miejscu nieco szczegółowiej. Nawet prawie tych samych wykonawców-solistów i dyrygentów — spotkaliśmy w tym roku. Mimo, że dzieło wagnerowskie dobrze już jest znane sopockiej publiczności operowej, również i tego roku widownia była na obu przedstawieniach przepełniona.

Ciekawym było wystawienie „Pierścienia Nibelungów". Była to pierwsza próba zaadaptowania tego potężnego cyklu dramatów wagnerowskich na scenie sopockiej w całosci, próba — powiedzmy to odrazu — naogół dobrze udana. Dotychczas dano tu rzadko z osobna poszczególne ogniwa „Pierścienia" z wyjątkiem „Złota Renu", które, jak wiadomo, nastręcza specjalnych trudności inscenizacyjnych (scena na dnie rzeki). Obecnie dano całą trylogię wraz z prologiem, przyczem „Złoto Renu" oraz „Zmierzch bogów" dano dwukrotnie (powtórki po skończonym cyklu w częściowo zmienionej obsadzie).

Cztery potężne człony „Pierścienia" wymagają tylu rozmaitych możliwości inscenizacyjnych w poszczególnych — a tak licznych — aktach czy odsłonach, że łatwo zrozumieć można, że scena all'aperto musı nieraz sięgać po środki których właśnie w dodatnim odróżnieniu od teatru zamkniętego w zasadzie się wyrzeka: musi posługiwać się stylizacją. I tak np. sceny leśne w „Zygfrydzie" czy „Zmierzchu bogów" wypadły trochę „nowocześnie". Dzikie knieje, jary skalne i tym podobne sceny z puszczy zastąpione być musiały z konieczności dobrze utrzymanym, kulturalnym lasem — parkiem na scenie polany opery sopockiej. Również i sceny pożaru musiano — zapewne m. in. ze względów bezpieczeństwa — silnie stylizować: zamiast ognia i dymu puszczono ogromne masy pary na scenę. Zato jednak wypadły inne sceny tak efektownie i wykazały tyle pomysłowości i zdolności reżyserskiej ze strony generalnej intendentury (H. i E. Merzów), że całość wypadła bardzo udatnie i wywołała szczery poklask. Zręcznie wykoncypowano scenę na dnie Renu: nie przedstawiano głębi rzeki — jak to zwykle bywa w teatrach zamkniętych dzięki odpowiednim efektom złudzeniowym — jako wielkie akwarium z strony bocznej; widzieliśmy wielkie nurty rzeki, jej prądy, fale i zgrabnie po nich pływające trzy nimfy, córy Renu. Rozwiązanie tego problemu było uznania godne. Doskonałe wrażenie sprawiło też użycie na scenie naturalnej wielkości „środków pojazdowych", zwierząt „niefałszowanych" itp. (scena polowania, przyjazd Fryki na rydwanie zaprzężonym w dwa kozły, cwałowanie Walkirii na autentycznych koniach).

O stronę muzyczną dbali znani na tej scenie dyrygenci prof. R. Heger (Berlin) i subtelniejszy od niego w interpretacji muzyki Wagnera — K. Tulein (Monachium). Niestety orkiestra umieszczona w zagłębieniach przyziemnych przed sceną była w tym roku zbyt mocno zakryta tak, że w dalszych rzędach audytorium słychać ją było słabo. A wiadomo, co to znaczy właśnie przy dramatach muzycznych Wagnera. W ubiegłych latach sprawa ta przedstawiała się znacznie lepiej. Zresztą starano się i w bież. sezonie w miarę wystawiania poszczególnych ogniw „Pierścienia" — niedociągnięcie to naprawić. — Pominąwszy ten szczegół, interpretacja orkiestry (135 osób!) była

bardzo dobra. Na członków orkiestry sprowadzono wybitnych muzyków z Niemiec (Berlin, Drezno, Hannower itd.). Specjalną atrakcją był kwartet tub z berlińskiej orkiestry filharmonicznej.

Soliści - śpiewacy pokazali na ogół wysoką klasę zarówno śpiewu jak i gry scenicznej. Jest rzeczą zrozumiałą, że wśród zespołu kilkudziesięciu śpiewaków zaproszonych do Sopot z różnych oper niemieckich, szwedzkich, amerykańskich znajdą się indywidualności śpiewacze o różnej „szkole" śpiewu i gry, podchodzące w inny sposób do interpretacji dzieł wagnerowskich, wychowanych w różnej tradycji artystycznej. W miarę możności kierownictwo artystyczne starało się jednak te różnice niwelować, co się szczególnie ze strony aktorskiej udało. Niektórzy artyści dali wprost wzorowe kreacje: T. Tessmer (Drezno) jako Mime w „Zygfrydzie", M. Arndt-Ober (Berlin) i M. Bäumer (Lipsk) w „Zmierzchu bogów", P. Kötter (Frankfurt) jako Loge w „Złocie Renu". Inni byli świetni aktorsko, mniej natomiast głosowo (G. Pistor — Berlin, jako Zygfryd).

Chóry (około pół tysiąca osób) imponowały dyscypliną i poziomem artystycznym.

Frekwencja publiczności, która podziw budziła swoim zrozumieniem artystycznym dla sztuki Wagnera — była w bieżącym roku rekordowa, bo wynosiła około 50 tysięcy osób (na 8 spektaklach!).

Projektowano w swoim czasie przedstawienia operowe na wybrzeżu polskim. Czy nie wartoby pomyśleć o realizacji tych projektów?!

Leon Witkowski.

KONCERTY MUZYCZNEGO OGNISKA WAKACYJNEGO LICEUM KRZEMIENIECKIEGO

W ciągu 11-stu lat istnienia Muzycznego Ogniska Wakacyjnego zmieniał się stopniowo charakter jego muzycznych audycyj. Pomyślane początkowo wyłącznie dla słuchaczy kursów M. O. W., z biegiem lat i pod wpływem stałego rozrostu ogniska, przekształciły się one w publiczne koncerty. W konsekwencji — i programy tych koncertów znacznie się zmieniły. Dziś w programach tych, obok utworów solowych i kameralnych, spotykamy i utwory symfoniczne, chóralne, koncerty, a nawet kantaty. Zwiększa się również zakres oddziaływania koncertów Muzycznego Ogniska. Szczególnie widocznym to było w roku bieżącym. Próby organizowania koncertów, zamiast w sali kolumnowej, nie mogącej zazwyczaj zmieścić wszystkich słuchaczy, na dziedzińcu licealnym — wypadły bardzo pomyślnie. Warunki akustyczne dziedzińca okazały się bardzo dobrymi, w szczególności dla śpiewu, skrzypiec, zespołów kameralnych, chóru i orkiestry. Może mniej zadawalające dla fortepianu, zresztą tłómaczyć to należy i „krótkością tonu" półkoncertowego Blüthnera, jakim rozporządza Liceum. Nieomal wszystkie tegoroczne koncerty M. O. W. odbyły się więc na dziedzińcu licealnym. Frekwencja słuchaczy zwiększyła się przez to znacznie, na niektórych koncertach było ponad 800 osób.

Do sukcesów tegorocznych koncertów M. O. W. zaliczyć również należy transmitowanie kilku z nich przez Polskie Radio na wszystkie swoje rozgłośnie. Jeśli się zważy z jakimi trudnościami technicznymi i kosztami połączone są transmisje jak np. z Krzemieńca, wówczas rola Polskiego Radia w popieraniu i propagowaniu dobrych przejawów naszego życia kulturalnego ogromnie urasta i staje się widoczną. Zwłaszcza jeśli te transmisje odbywają się z naszych kulturalnych ognisk kresowych.

Polskie Radio transmitowało z Krzemieńca trzy koncerty, każdy z nich o odmiennym typie programu. Transmisje wypadły podobno naogół zadawalająco.

Oprócz 10-ciu koncertów w Krzemieńcu, Muzyczne Ognisko Wakacyjne zorganizowało w bieżącym roku 3 koncerty w Wiśniowcu, gdzie obecnie mieści się inna wakacyjna licealna instytucja artystyczna — Rysunkowe Ognisko Wakacyjne. I tak, w ciągu 5-ciu tygodni odbyło się 13 koncertów, o znacznej frekwencji słuchaczów. Jak na nasze stosunki — liczby dość wymowne.

Z pośród wykonawców tegorocznych koncertów M. O. W. na pierwszym miejscu wymienić należy orkiestrę symfoniczną wojskowej szkoły muzycznej w Katowicach. Pierwszeństwo to należy się jej nie ze względu na poziom wykonania przez nią szeregu utworów symfonicznych i towarzyszeń do koncertów, bo ten poziom w większości wypadków był tylko poprawny, a niejednokrotnie tu i ówdzie wyłaziły nawet na wierzch braki techniczne. Zważywszy jednak, iż jest to orkiestra szkolna, pracująca zaledwie parę lat, należy ocenić jej poziom artystyczny jako bardzo zadawalający, zaś jej pracowitość i ambicje — za godne podziwu. Że orkiestra ta osiągnęła w Krzemieńcu tak dobre wyniki, zawdzięczać to również należy i poszczególnym dyrygentom. Mieli oni tutaj zadanie nie łatwe. Chodziło bowiem nie tylko o umiejętność samego dyrygowania, o odpowiednią interpretację utworów, lecz przede wszystkim o dokładne i podstawowe wyuczenie orkiestry samego utworu. Praca przygotowawcza do każdego koncertu pochłaniała wiele czasu. Trzeba było bowiem opracowywać każdy utwór z poszczególnymi instrumentami oddzielnie. Zajęło to wiele prób, ale i wyniki okazały się piękne.

Pod dyrekcją kpt. *M. Dorożyńskiego* orkiestra wykonała: *Moniuszki* — „Bajkę" oraz towarzyszenia: do koncertu fort. A-dur *Mozarta* i dwóch aryj operowych: *Verdiego* i *Mussorgskiego*. *O. Straszyński* dyrygował *Stefaniego* Uwerturą do op. „Cud mniemany", *Haydna* Symfonią londyńską i tegoż kompozytora — towarzyszeniem do koncertu skrzypcowego C-dur. *S. Lidzki-Śledziński* prowadził *L. Beethovena* I-szą Symfonię i *Chopina* towarzyszenie do Krakowiaka. *Wł. Raczkowski* dyrygował *Karłowicza* „Pieśnią o wiekuistej tęsknocie" (z „Odwiecznych pieśni") i *Wiechowicza* — kantatę „Romantyczność".

Chór Muzycznego Ogniska Wakacyjnego posiada już pewne swoje tradycje. Rok rocznie pod koniec kursów występuje z programem, w którym obok utworów popularnych, zawsze znajdzie się i parę dzieł o charakterze monumentalnym. W r. b. takim utworem była piękna i mało jeszcze u nas znana Kantata *Wiechowicza* „Romantyczność", oraz b. udany i efektowny Motet *Szeligowskiego* „Angeli słodko śpiewali". Że chór M. O. W. pokonał

trudności obydwu tych utworów po niespełna 5-cio tygodniowej pracy — dowodzi to również narastającej powoli muzykalności społeczeństwa naszego. Przed 5-ciu wszak laty M. O. W. nie mogłoby jeszcze pozwolić sobie na wystawienie podobnego utworu jak Kantata Wiechowicza. Zresztą, Ognisko krzemienieckie ma szczęście i ma słabość do Wiechowicza. Rok rocznie utwory jego są tam śpiewane i zawsze budzą podziw i entuzjazm dla piękna i pomysłowości w nich zawartych. I tym razem — Kantata wywarła głębokie wrażenie.

Chór M. O. W. — to niepodzielne zasługi Wł. Raczkowskiego. On każdego roku tym chórem kieruje i on nadaje mu wysoki poziom artystyczny. W b. r. w chórze tym śpiewało ponad 300 osób.

Omawiając koncerty M. O. W. umieściłem na pierwszym miejscu orkiestrę i chór — jako czynniki zespołowe najtrudniejsze do zorganizowania, to jednak artystyczny ciężar koncertów spoczywał jak zwykle na barkach solistów — oni nadawali im odpowiedni ton. Orkiestra i chór — to miąsz, podstawa koncertów, soliści — główny ich motor, efekt artystyczny.

W cyklu tegorocznych koncertów M. O. W. słyszeliśmy następujących pianistów: Władysławę *Markiewiczównę* (Mozarta Koncert A), Janinę *Wysocką - Ochlewską* (Francka Sonata na fort. i skrz., Utwory Zarębskiego, Paderewskiego i Maciejewskiego) i Pawła *Lewieckiego* (Chopina Krakowiak, Sonata b, Ballada As, Scherzo cis oraz utwory Liszta).

Jako skrzypków - solistów słyszeliśmy: Jadwigę *Drażе* (utwory Chaussona, Saint - Saënsa, Sarasatego i Granadosa), Stanisława *Jarzębskiego* (Haydna koncert C oraz utwory Ravela, Szymanowskiego, Bartoka i de Falla) i Tadeusza *Ochlewskiego* (Francka Sonata oraz utwory Janiewicza i Kleczyńskiego).

Śpiew reprezentowali: Michał *Zabejda - Sumicki* (Utwory: Weilanda, Szarzyńskiego; Pieśni: Schuberta, Schumanna, Liszta, Moniuszki, Paderewskiego; Wiechowicza — partia solowa w kantacie) i Aleksander *Michałowski* (Arie: Verdiego i Mussorgskiego; Pieśni: Schuberta, Schumanna, Brahmsa, Wolfa i Straussa).

Akompaniowali: Sergiusz Nadgryzowski i Władysław Raczkowski.

Wszyscy wykonawcy koncertów M. O. W. byli bardzo serdecznie i owacyjnie przyjmowani. Wielu z pośród nich musiało bisować, wszyscy opuszczali estradę z kwiatami. Ale to już należy do dobrych zwyczajów i pięknego nastroju Krzemieńca.

Sprawozdanie z tegorocznego „sezonu muzycznego" w Krzemieńcu byłoby niekompletne, gdyby nie wspomnieć o Wieczorach Literackich, jakie zostały zorganizowane w Krzemieńcu przez Muzyczne Ognisko Wakacyjne łącznie z Wakacyjnym Instytutem Sztuki. Odbyły się 3 wieczory. Wypełnione one były odczytami akademików literatury polskiej: prof. Tadeusza *Zielińskiego*, Ferdynanda *Goetla* i Juljusza *Kaden - Bandrowskiego*.

„Wieczory" cieszyły się wielkim powodzeniem. Pożyteczność ich oczywiście jest niewątpliwa.

— ski —

Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

Zarząd T. W. M. P. zawarł umowę z P. W. P. (Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich) dla reprezentowania za pośrednictwem SESAC'u (Society of European Stage Authors and Compozers) na terenie St. Z. A. P., Kanady, Meksyku i Dominiów praw autorskich kompozytorów wydanych przez T. W. M. P. Propagandą wydawnictw Towarzystwa i ich sprzedażą na tym terenie zajął się F. R. Łabuński, kierownik muzyczny Polisch Art Service.

„Straszny Dwór" St. Moniuszki, w redakcji K. Sikorskiego, będzie wystawiony w początkach października r. b. w Operze Poznańskiej pod dyr. Z. Latoszewskiego, zaś w styczniu we Wrocławiu.

WYDAWNICTWA

Ukazał się w sprzedaży kompletny materiał do wykonania „Strasznego Dworu"; wydane zostały głosy orkiestrowe i chóralne. Wkrótce materiał ten dopełniony będzie oryginalnym librettem Chęcińskiego — wraz z jego tłómaczeniem niemieckim.

Wydano „Errata" do wyciągu fortepianowego „Strasznego dworu".

Ukazały się w druku głosy chóralne mszy Pękiela „Missa pulcherrima", partytura której wydrukowana została już na wiosnę r. b.

Wydano broszurę O. Straszyńskiego p. t. „Muzyka polska na płytach gramofonowych".

Wkrótce ukażą się Warjacje na fortepian p. t. „Tydzień" M. Popławskiego, nagrodzone na konkursie T. W. M. P. oraz partytura Uwertury Szałowskiego (głosy orkiestrowe do tej uwertury przepisano w 2-ch kompletach).

Rozpisano materiał do wykonania nowego utworu M. Kondrackiego „Cantata ecclesiastica".

Wkrótce ma się ukazać w druku nowy katalog wydawnictw T. W. M. P.

„MUZYKA POLSKA".

Redakcję „Muzyki Polskiej" obejmuje od następnego numeru dr. K. Regamey.

„GAZETKA MUZYCZNA".

Wznowione zostało wydawanie „Gazetki Muzycznej" pod redakcją Br. Rutkowskiego. Przeznaczone dla młodzieży — pismo to będzie ukazywać się raz w miesiącu, począwszy od m. października, za wyjątkiem miesięcy wakacyjnych.

„ORMUZ".

Ministerstwo W. R. i O. P. zatwierdziło opracowany przez ORMUZ 4-letni plan programów audycyj muz. w gimnazjach i liceach.

W bieżącym roku szkolnym obowiązują programy A.

GIMNAZJUM:

Sylwetki wielkich kompozytorów na tle ich epoki.

1. Moniuszko.
2. Schubert, Schumann.
3. Chopin (Polonezy, mazurki, walce).
4. Beethoven.
5. Mozart.
6. Chopin (Ballady, Etiudy, Kołysanka).
7. Bach i Haendel.
8. Chopin (Scherza, Preludia, Nokturny).

LICEUM:

Problemy formy i treści w muzyce.

1. Homofonia i polifonia.
2. Pierwiastki narodowe w muzyce.
3. Muzyka religijna i świecka.
4. Muzyka programowa i absolutna.
5. Klasycyzm i romantyzm.
6. Nowe środki wypowiadania się muzycznego.
7. Muzyka „poważna" i „lekka".
8. Muzyka „żywa" i „mechaniczna".

W ORMUZie rozpoczęto już prace przygotowawcze do intensywnie zapowiadającego się sezonu koncertowego.

KRONIKA

POLSKA

Czy jeszcze jeden frazes, czy też dobre poczynania?

PAT komunikuje, że Rada naczelna Obozu Zjednoczenia Narodowego na posiedzeniu w dn. 13 sierpnia uchwaliła tezy w sprawie upowszechnienia kultury.

OZN. uznaje upowszechnianie wartości kulturalnych za jedno z naczelnych zadań działalności państwa.

Dla wypełnienia tego zadania potrzebna jest planowa, jednolicie kierowana akcja państwa, oparta o działalność zoragnizowanych sił społecznych.

Kształtowanie kultury polskiej i jej rozwijanie winno przypadać w udziale elementom rodzimym, związanym z przeszłością, teraźniejszością i przyszłością narodu i państwa polskiego.

Praca kulturalna winna być prowadzona przy należytem uwzględnianiu czynników regjonalnych oraz obejmować równomiernie wszystkie warstwy społeczne.

Państwo, zapewniając opiekę siłom twórczym w narodzie oraz dążąc do stworzenia twórcom pomyślnych warunków pracy, winno dopomagać do zorganizowania współżycia twórcy i jego dzieła z szerokimi rzeszami odbiorców.

Doceniając wartość wszystkich dziedzin i form życia kulturalnego, oraz dążąc do zapewnienia im należytych warunków rozwoju i ekspansji, OZN. zamierza w najbliższej fazie swej działalności skoncentrować swe wysiłki na tych działach, które ze względu na warunki techniczne posiadają największy zasięg społeczny i największe znaczenie dla rozpowszechnienia wartości kulturalnych. Do działów tych, które stanowić powinny przedmiot powszechnej konsumcji, należy przedewszystkiem radio, film, książka, prasa, plastyka, muzyka i śpiew.

Wobec wielkich potrzeb społecznych należy wysunąć na jedno z miejsc naczelnych postulat dostosowania produkcji technicznej w zakresie upowszechnienia dóbr kulturalnych pod względem ilości i ceny do właściwego poziomu.

Ze względu na wagę zagadnień kultury, OZN. uważa za wskazane skupienie całości spraw kulturalnych w jednym ośrodku dyspozycyjnym oraz zabezpieczenie państwu należytego wpływu w dziedzinach o szczególnej doniosłości wychowawczej.

Rola OZN. w akcji rozpowszechnienia wartości kulturalnych wyrażać się winna:

a) w ścisłym współdziałaniu na tem polu z czynnikami państwowymi;

b) w opracowywaniu planów dla poszczególnych środowisk w oparciu o plan ogólny;

c) w propagandzie wśród szerokiego ogółu zagadnień kulturalnych i budzeniu zrozumienia dla zamierzeń państwa w tej dziedzinie;

d) w podejmowaniu we wskazanym zakresie prac o charakterze realizacyjnym, polegającym na: 1) rejestracji potrzeb kulturalnych poszczególnych regionów w różnych dziedzinach kultury, 2) koordynacji i scalaniu dotychczasowych prac jednostkowych i zbiorowych w danym środowisku, inicjowaniu akcyj kulturalnych (bibljotecznej, filmowej, radjowej i t. p.).

Podany tutaj komunikat PAT'a wywołał szeroką i miejscami namiętną dyskusję w prasie politycznej. Posypały się argumenty za i przeciw tezom OZN'u. Dobrze, że nareszcie zaczynają mówić w naszych sferach politycznych i o zagadnieniach kulturalnych. Może za słowami pójdą i czyny.

Zaznaczyć tu należy, iż w swoim czasie „Muzyka Polska" wiele miejsca poświęciła sprawie organizacji kultury w Polsce. Ogłosiliśmy na ten temat szereg artykułów.

*

Naczelnikiem Wydziału Sztuki Ministerstwa W. R. i O. P. został mianowany dr. Faustyn *Dzik*.

Dr. Władysław *Zawistowski* objął stanowisko dyrektora Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej.

*

Po śmierci ś. p. *Romana Starzyńskiego* stanowisko Naczelnego Dyrektora Polskiego Radia objął Minister dr. *Konrad Libicki*, dotychczasowy dyrektor P. A. T.

*

Zarząd st. m. Warszawy wydzierżawił *Teatr Wielki* na sezon 1938/39 dyr. *Adamowi Dołżyckiemu i Ryszardowi Falkowskiemu*.

Organizacja opery, tj. kompletowanie zespołów chóru, orkiestry i baletu oraz angażowanie solistów napotkało na duże trudności. Zw. zawodowe postawiły bowiem szereg warunków, jak podwyższenie płac, zaangażowanie większej ilości osób niż dyrekcji zapotrzebowania itp. Wobec tego pertraktacje nie doprowadziły jeszcze do ostatecznych wyników. Jedynie skompletowano chór i balet, które już pracują od kilku dni. Niezałatwiona jest jeszcze sprawa orkiestry. Z solistów zaangażowano na razie m. in. Kostrzewską, Fedyczkowską, Szreterównę, Obarską, Bendę, Bułat-Mironowicza, Buczyńskiego, Kowalskiego, Lasockiego, Poredę, Saleckiego, Szczepańskiego, Znicza. Poza tym do poszczególnych oper będą zaangażowani artyści polscy i zagraniczni na gościnne występy.

Dyrekcja spodziewa się jednak pokonać wszystkie trudności *i rozpocząć normalnie sezon 1 października*, przy czym 4 razy w tygodniu będą przedstawienia operetkowe, w pozostałe dni opera.

Ten stosunek przedstawień operowych do operetki nie jest jednak stały, o ile opera zyska uznanie publiczności ilość przedstawień operowych będzie zwiększona. Pomimo szczupłych środków finansowych—dyrekcja otrzyma subwencję w wysokości 250.000 zł. na 6 miesięcy — dyrekcja zamierza wystawić przede wszystkim rzeczy nowe, nie grane jeszcze w Warszawie.

Na pierwszy ogień pójdą *„Harnasie" Karola Szymanowskiego* z dekoracjami Stryjeńskiej, oraz opery „Tais" i „Verbum Nobile". Z operetek będą wystawione „Książę Mirażu" oraz film muzyczny „Eine Fremde Frau".

*

Ustaliła się piękna tradycja, iż Zielone Świątki są świętem pieśni polskiej. Odbywają się w tym czasie liczne zjazdy organizacyj chóralnych, połączone z popisami konkursowymi. W r. b. odbyły się m. in. zjazdy chórów w *Gdańsku, Krakowie* i *Łodzi.*

W Gdańsku pierwsze miejsce zajął męski chór *„Echo"* z Poznania, który pod dyr. Wł. *Raczkowskiego* wykonał ciekawy utwór T. Z. *Kasserna* „Suitę orawską". Również poznańskiemu chórowi mieszanemu im. Moniuszki przypadło pierwszeństwo w Krakowie. Wykonał on pod dyr. St. *Wiechowicza* dwa utwory swojego dyrygenta.

*

Tydzień Muzyki Polskiej w Poznaniu — odbędzie się 2 — 9 października b. r. Bogaty program tygodnia zawiera: przedstawienia w Teatrze Wielkim: *Damy i huzary Ł. Kamieńskiego* (I-sze wykonanie), *Syrena W. Maliszewskiego, Harnasie K. Szymanowskiego, Straszny dwór St. Moniuszki;* Koncerty symfoniczne z utworami: *Moniuszki, Szymanowskiego, Stojowskiego, Maklakiewicza, Poradowskiego, Nowowiejskiego, Szeluty;* koncerty chórowe chóru katedralnego pod dyr. ks. dr. Gieburowskiego, Chóru Filharmonicznego oraz połączonych chórów Wielkopolskiego Związku śpiewaczego pod dyr. Wł. Raczkowskiego; koncerty kameralne z udziałem Polskiego kwartetu.

*

W Poznaniu pracuje od października ub. r. nowa *szkoła muzyczna,* zatwierdzona przez Ministerstwo W. R. i O. P. pod nazwą: *Prywatna Polska Szkoła Fortepianowa w Poznaniu.* — Szkoła ta ma na celu kształcenie miłośników muzyki, a w programie nauki poza dziełami klasyków i romantyków, podkreśla przede wszystkim twórczość rodzimą i współczesną. Kierowniczką tej Szkoły jest Kazimiera Szymańska z Poznania.

*

Ś. p. *Dr. Bronisława Wójcik-Keuprulian,* b. asystentka Zakładu Muzykologicznego Uniwersytetu Jana Kazimierza i docent Uniwersytetu Jagiellońskiego testamentem swym *zapisała* całą swą *bibliotekę* muzykologiczną, liczącą przeszło 2.000 tomów (książek i muzykaliów) *Zakładowi Muzykologicznemu Uniw. J. K.*

Zakład Muzykologiczny Uniwersytetu J. K. przystąpił do wydawania własnych publikacyj naukowych p. t. *Lwowskie Rozprawy Muzykologiczne.* Z początkiem września b. r. ukaże się I tom Rozpraw (200 str.), będący monografią o Adamie Jarzębskim, znakomitym kompozytorze instrumentalnym z I połowy XVII wieku, pióra Dra Jana Józefa Dunicza, st. asystenta Zakładu Muzykolog. Uniw. J. K.

*

Towarzystwo Muzyczne w Katowicach ogłosiło *konkurs* dla dętych zespołów kameralnych. Wybór programu dowolny, nie może jednak przekroczyć 45 minut. Przewidziane są nagrody pieniężne (łączna suma 2.700 zł.) i dyplo-

my. Konkurs odbędzie się w listopadzie r. b.

*

Pomorski Związek Śpiewaczy przystąpił do zbierania materiałów do historii śpiewactwa na Pomorzu od lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia (t.j. od czasu, kiedy datuje się pierwsza działalność chórów polskich na Pomorzu) do chwili bieżącej. Ta drukowana kronika ma m. in. wykazać zasługi śpiewactwa polskiego dla rozwoju kultury polskiej na Pomorzu w okresie przedwojennym. Historię tę opracowuje muzykolog toruński mgr. Leon Witkowski, który obecnie odwiedza pomorskie środowiska śpiewacze celem zebrania odpowiednich materiałów.

*

Koło śpiewacze im. św. Cecylii w Starogardzie na Pomorzu obchodziło w sierpniu b. r. 50-lecie swego istnienia. Z okazji tego wielkiego święta śpiewaczego odbył się okręgowy zjazd śpiewaczy z konkursem chórów. Pierwsze miejsce na tym konkursie zasłużenie zdobyła jubilatka. Uroczystość transmitowana była częściowo przez Polskie Radio.

*

Piotr *Perkowski* kończy obecnie nowy swój utwór symfoniczny, będący rodzajem suity, p. t. *„Szkice toruńskie"*. Pierwsza jego część — „Kościół P. Marii" — była ostatnio wykonana w Wilnie pod dyr. Stefana Śledzińskiego.

*

Michał *Kondracki* ukończył utwór na chór i orkiestrę symfoniczną p. t. *„Cantata ecclesiastica"* (Pater noster — Ave Maria — Gloria patri).

*

W składzie *Kwartetu Smyczkowego* Polskiego Radia zmienił się wiolonczelista: zamiast R. Halbera, który przechodzi do Warszawskiego Kwartetu Smyczkowego, partię wiolonczeli powierzono J. Mikulskiemu. Pierwsze, drugie skrzypce i altówka — jak dawniej: S. Włodarski, E. Skowroński, H. Trzonek.

ANGLIA

Prezesem T-stwa Muzyki współczesnej został obrany na kongresie w *Londynie Edwin Evans*. Ponadto do zarządu głównego weszli: *Darius Milhaud* (Francja), *K.-B. Iirak* (Czechosłowacja),*Paul Sacher* (Szwajcaria) i *Carlton Spragne - Sith* (Stany Zjednoczone).

Następny festival T-stwa Muzyki współczesnej odbędzie się w Warszawie, w czerwcu roku przyszłego.

*

W sierpniu odbył się w *Cambridge* wielki festival muzyki angielskiej XVI i XVII w., na którym wykonano instrumentalne i wokalne utwory mistrzów angielskich oraz wystawiono „Burzę" Szekspira z muzyką Purcell'a, napisaną w r. 1667.

*

W Londynie wystawiono sztukę Noël *Caward'a* p. t. Operetka, która miała niebywałe powodzenie zanim ją wystawiono, gdyż na kilka miesięcy przed premierą wszystkie bilety były wyprzedane na szereg przedstawień.

*

W Londynie wydarzył się niezwykły incydent podczas pierwszego wykonania na publicznym koncercie Tria smyczkowego op. 20 *Anton'a Webern'a*, ucznia Arnolda Schoenberga. Jeden z wykonawców, wiolonczelista, przerwał granie, oświadczając publicznie, iż dalej tego utworu grać nie może.

BELGIA

W *Brukseli* powstało międzynarodowe pismo muzycznego (kwartalnik)

pod nazwą *La Revue Internationale de Musique.* Zawiera prace i artykuły w kilku językach W pierwszym numerze m. inn. ukazał się artykuł A. Tansmana o muzyce w Polsce.

*

Pianistyczny konkurs im. Jsaya, który się odbył *w Brukseli,* znowu przyniósł sukcesy pianistom sowieckim. Pierwszą nagrodę 50.000 fr. zdobył Emil Guilels, trzecią (20.000 fr.) M. J. Fliers, zaś drugą zdobyła Angielka miss Johnstone. Do konkursu stanęło 88 osób.

CZECHOSŁOWACJA

W *Treńczyńskich Cieplicach* odbył się 17 — 28 sierpnia *II-gi Europejski festival muzyki kameralnej.* Był on ciekawym przeglądem poziomu pracy poszczególnych zespołów kameralnych różnych państw.

Czechosłowacja przedstawiła dwa kwartety smyczkowe, doskonały kwintet instrumentów dętych i zespół wokalno - instrumentalny. Italia, Francja, Niemcy, Węgry i Belgja reprezentowane były przez swoje kwartety smyczkowe, Anglia — przez b. ciekawy zespól wokalny „The Tudor Singers"; ponadto wystąpiło oryginalne trio niemieckie: flet, wiolo di gamba i szpinet. Polskę reprezentował *„Kwartet polski"* (E. Umińska, T. Jaworski, M. Szaleski i Z. Adamska) z udziałem J. Wysockiej-Ochlewskiej. Artyści polscy wykonali kwartety Lessla i Mozarta, oraz Kwintet J. Zarębskiego. Prasa jednogłośnie podkreśla piękne brzmienie zespołu polskiego, stylowe wykonanie kwartetu Mozarta, oraz doskonałą grę J. Wysockiej - Ochlewskiej.

Trenczyński festival zgromadził wielką ilość miłośników muzyki kameralnej, którzy mieli tu możność usłyszenia najlepszych zespołów kameralnych jak również i utworów muzyki kameralnej tak dawnej jak i współczesnej.

*

W *Pradze* odbywa się obecnie wielka wystawa, ukazująca losy dzieł *Smetany* za granicą.

*

W Teatrze niemieckim w *Pradze* wystawiono nową operę Ernesta *Kreneka* p. t. *Karol V.* Utwór ten stanowi swojego rodzaju połączenie opery, oratorium i dramatu scenicznego.

FRANCJA

Długoletni dyrygent słynnych w Paryżu koncertów Société des Concerts du Conservatoire — *Philippe Gaubert* ustąpił z zajmowanego stanowiska. Na miejsce jego powołany został *Charles Münch,* wybitny dyrygent koncertów orkiestry Towarzystwa Filharmonicznego (Orchestre de la Société Philharmonique).

*

W *Paryżu* w sali Gaveau odbyło się pierwsze wykonanie nowego utworu Igora *Strawińskiego:* koncertu Es dur na małą orkiestrę *Dumbarton* Oaks *Concerto.* Dyrygował autor. Nowy utwór wywołał obszerną dyskusję w muzycznej prasie francuskiej.

*

W Paryżu rozstrzygnięty został *konkurs* na utwór *na organy* i orkiestrę. Pierwszą nagrodę (2000 fr.) otrzymał *Jean Langlais* za utwór p. t. Thème, Variations et Final na organy, orkiestrę smyczkową, trąbki i puzony.

*

W katedrze w *Reims* odbyła się uroczysta inauguracja nowych wielkich organów, zbudowanych przez firmę Gonzalez na wzór organów dawnych, z w. XVII.

Nowe organy o 4-ch manuałach i pedale, o 88 głosach są chlubą francuskiej sztuki organmistrzowskiej.

Inauguracji nowego instrumentu dokonał znany organista z Paryża — Joseph Bonnet.

ITALIA

G. Francesco Malipiero mianowany został profesorem kompozycji w Liceum Benedetto Marcello w Wenecji.

*

G. F. *Malipiero* ukończył 2 nowe utwory: *Missa pro mortuis*, poświęcona pamięci Gabriela d'Annunzio oraz ilustrację muzyczną do Hekuby Eurypidesa.

*

Pietro *Mascagni* ukończył nową operę: *I bionchi e i negri*, która ma być wystawiona podczas uroczystości jubileuszowych, poświęconych 50-cio leciu działalności twórczej tego kompozytora. P. Mascagni obecnie liczy 74 lata.

*

Znana włoska firma wydawnicza Ricordi przystąpiła do zbiorowego wydania dzieł G. B. *Palestriny.* Redakcję powierzono ks. *Casimiriemu.* Wydanie to obejmie około 34 tomów. Pierwszy z nich ukazać się ma już w najbliższych mięsiącach.

*

W bibliotece Konserwatorium w *Neapolu* odnaleziono dwie nieznane dotychczas *sonaty wiolonczelowe* Antoniego *Vivaldiego;* będą one wydane.

*

Dyrektorem Papieskiego Instytutu Muzyki kościelnej w Rzymie został przez Ojca św. mianowany znany gregorjanista prof. Don Gregorio *Sunol*, Benedyktyn. Don Sunol, z pochodzenia Hiszpan, odbył studia muzyczne w Montserrat i w Solesmes.

Specjalnością jego jest poleografia chorału gregoriańskiego. Prace jego cieszą się sławą międzynarodową.

*

W ubiegłym sezonie dano w La Scali mediolańskiej 100 przedstawień operowych. Zgromadziły one ponad 200.000 słuchaczy.

*

Wędrowny teatr operowy „*Char de Thespis*" zorganizował w ciągu ub. lata w 50-ciu miastach włoskich szereg przedstawień. Dawano *Aidę i Traviatę.* Przedstawienia odbywały się na placach i rynkach. Dostępne one były dla najszerszych warstw społecznych.

*

Ogromnym powodzeniem cieszą się wielkie koncerty popularne, poświęcone muzyce symfonicznej i chóralnej, organizowane prawie we wszystkich miastach Italii w miesiącach letnich, w sobotę popołudniu. Udział w tych koncertach biorą najlepsze orkiestry, chóry, zespoły i dyrygenci.

*

Konkurs na operę włoską, ogłoszony w swoim czasie przez medjolańską Scalę, nie dał pożądanych wyników. Z pośród nadesłanych 78 oper żadna nie została wyróżniona. We włoskich sferach kulturalnych budzi to poważne zaniepokojenie.

ŁOTWA

Dn. 19 czerwca odbyło się w *Rydze* wielkie święto pieśni łotewskiej. Udział w nim wzięło ponad 350 chórów (około 16.000 śpiewaków). Połączonymi chórami dyrygowali: Reiters, Kolniasz i Meingaillis.

NIEMCY

W Bawarskiej operze państwowej *w Monachium* wystawiono nową operę Ryszarda *Straussa* p. t. *Dzień pokoju.*

*

Ryszard Strauss pracuje nad nową operą, opartą na greckich motywach. Tematem libretta, który pisze Józef Gregor, jest mit o królu Midasie.

*

W *Bayreucie* umarł w wieku lat 89 *Hans von Wolzogen,* założyciel i redaktor oficjalnego organu przedstawień wagnerowskich w Bayreuth — *Bayreuther Blätter.* Entuzjasta twórczości Wagnera Wolzogen wiele zrobił dla jej propagandy.

*

Mnóstwo prywatnych szkół muzycznych w Wiedniu zamknięto, ponieważ na czele ich stali muzycy pochodzenia żydowskiego.

Gauleiter Globotschnig wydał rozporządzenie, na mocy którego zorganizowana ma być wielka szkoła muzyczna dla miasta obwodowego (Gaustadt) Wiednia.

*

W Dusseldorfie zorganizowano wystawę „Muzyki zwyrodniałej". Figurowały tu m. in. nazwiska takich kompozytorów jak Igora Strawińskiego, Pawła Hindemitha, Kurt Weilla, Franza Schrekera, Albana Berga, Ernsta Focha, Karola Rathausa i in. Fragmenty utworów tych kompozytorów demonstrowano na wystawie z płyt gramofonowych.

*

W dn. 9 — 16 października odbędzie się *we Frankfurcie n/Menem Międzynarodowy Kongres Śpiewu i Deklamacji* (Internationales Kongress für Singer und Sprechen). Kongres poświęcony jest zagadnieniom teoretycznym i praktycznym — związanym ze śpiewem i deklamacją. Sądząc ze zgłoszonych referatów i projektowanych pokazów — Kongres zapowiada się b. ciekawie.

STANY ZJEDNOCZONE

Arturo Toscanini podpisał trzyletnią umowę z National Broadcasting Company Stanów Zjednoczonych na szereg wielkich radiowych i publicznych koncertów symfonicznych w Nowym Yorku i innych miastach.

*

Feliks *Łabuński,* rozwijający szeroko działalność propagandową w Stanach Zjednoczonych A. P., został kierownikiem muzycznym *„Polish Art Service".* Celem tej instytucji jest propaganda sztuki polskiej i działalność informacyjna na terenie Stanów Zjednoczonych. Cieszyć się należy z powstania tego rodzaju placówki polskiej.

*

17 i 24 maja r. b. odbyły się *w Nowym Yorku* dwie audycje radiowe, nadane przez *Columbia Broadcasting System* na całą Amerykę i Kanadę, poświęcone *„Ewolucji pieśni polskiej.* Program zawierał pieśni: Chopina, Moniuszki, Zarzyckiego, Karłowicza, Paderewskiego, Stojowskiego, Szymanowskiego, Wiechowicza, Szeligowskiego, Łabuńskiego i Perkowskiego. Wykonała te pieśni po polsku i po angielsku amerykańska śpiewaczka Maria Maksymowicz. Program objaśniał Felix Łabuński. Obie audycje były pierwszym w U. S. A. tego rodzaju cyklem, poświęconym w całości pieśni polskiej.

*

Na festiwalu muzycznym w Chicago zorganizowanym przez „Chicago Tribune", wystąpił polski chór żeński „Echo", który zdobył pierwszą nagrodę w kategorii chórów żeńskich.

Chór wystąpił pod batutą p. Adeliny *Preyss* b. stypendystyki światowego Zw. Polaków z Zagranicy i Funduszu Kultury Narodowej.

*

W Rumson pod Bostonem (St. Z. A. P.) umarła znana polska pianistka, profesorka Konserwatorium w Bostonie, ś. p. *Antonina Szumowska - Adamowska.*

TURCJA

Jedno z pism stambulskich podaje rozmowę swego prezdstawiciela z dyrektorem konserwatorium muzycznego *w Ankarze, prof. E. Praeteriusem.*

Profesor oświadczył, że powstałe przed trzema laty konserwatorium w Ankarze ma za zadanie przygotowanie nauczycieli muzyki w szkołach krajowych. Słuchacze werbowali się dotychczas ze szkół przygotowawczych. Z tego też względu kurs konserwatorium trwał w ciągu 6 lat. Obecnie opracowano nowy regulamin, który postanawia, że uczniowie konserwatorium muszą posiadać dyplomy gimnazjalne.

Poza szkołą muzyczną istnieją jeszcze oddziały: operowy i teatralny.

Następnie prof. Praeterius zaznaczył, że dotychczas w całej Turcji istniała jedna jedyna dobra orkiestra, a mianowicie orkiestra prezydenta republiki. Obecnie Stambuł i Izmir pragną również posiadać swe zespoły muzyczne.

Dotychczas Ankara nie posiada większego teatru, jednak są czynione usiłowania celem założenia w ciągu trzech lat najbliższych wielkiego teatru narodowego.

W Ankarze kilka komisyj zajmuje się tłumaczeniem na język turecki najsłynniejszych oper europejskich.

Z. S. R. R.

Dimitri Szostakowicz ukończył nową, szóstą symfonię. Powstała ona pod wpływem poematu Majakowskiego p. t. W. J. Lenin.

*

Sowieckie sfery muzyczne przygotowują się do obchodu stulecia urodzin *P. Czajkowskiego* (7 maja 1840). Projektowane są wielkie koncerty i przedstawienia operowe. Państwowe wydawnictwo przygotowuje kompletne wydanie twórczości Czajkowsikego pod redakcją muzykologa B. W. Assafiewa.

Z NADESŁANYCH LISTÓW DO REDAKCJI

Wielce Szanowny Panie Redaktorze!

Bardzo przepraszam, że ośmielam się wtrącać swoje „trzy grosze" na łamy „Muzyki Polskiej", gdzie wypowiadają się tylko „asy" świata muzycznego. Czytując wszakże pilnie interesujące artykuły o różnych zjawiskach życia muzycznego w Polsce, tak dodatnich jak i ujemnych, szukam w nich na próżno śladów zainteresowania sprawami muzycznymi na polu szkolnictwa... powszechnego.

Czasem jest wzmianka o szkolnictwie średnim ogólno-kształcącym, gdzie nauka śpiewu jest t y l k o n a d o b o w i ą z k o w ą — a wspomina się tylko z racji działalności „Ormuzu", który pragnie swymi koncertami wypełnić lukę w wykształceniu muzycznym młodzieży szkół średnich, ale o szkole powszechnej panuje zupełne milczenie tak, jakby problem racjonalnego nauczania śpiewu i muzyki w tej szkole nie istniał, lub jakby wszystko było tu już w największym porządku, względnie, jakby stan powszechnej muzykalności

był zupełnie niezależnym od poziomu nauczania śpiewu i muzyki w szkole powszechnej.

Czy mamy w Polsce nadmiar utalentowanych kompozytorów, dyrygentów, instrumentalistów? Czy mamy wiele dobrych chórów, a wśród nich wybitnych solistów? Dlaczego skompletowanie najszczuplejszej bodaj orkiestry czy zespołu śpiewaczego dla wypełnienia licznych (nazbyt licznych) naszych uroczystości napotyka na nieprzezwyciężone nieraz trudności? Dlaczego wydawnictwa muzyczne są i muszą być drogie? Dlaczego mają mało prenumeratorów i nabywców, — dlaczego?

Odpowiedź na te wszystkie i coraz dalsze „dlaczego"? jest tylko jedna: Szkoła powszechna, dająca podwaliny pod całe późniejsze wykształcenie ogólne, nie zdołała dotąd rozbudzić zainteresowania do muzyki i nie daje ogółowi solidnych podstaw do jej zrozumienia. A bez zrozumienia bodaj elementarnych zasad muzyki, bez wykorzenienia analfabetyzmu muzycznego, który jest naprawdę groźny u nas, nie może być mowy o bliższym zainteresowaniu się ogółu tą najidealniejszą — choć może i najtrudniejszą — ze sztuk.

Jakiż bowiem jest obecny stan nauczania muzyki i śpiewu w szkolnictwie powszechnym?

a) Program nauki śpiewu od r. 1920, ulega ciągłym zmianom, nieraz bardzo radykalnym, choć może nie zawsze uzasadnionym. Władze szukają dopiero właściwego sformułowania, ale niewiele liczą się z doświadczeniami poczynionymi w praktyce od lat blisko 20.

b) Śpiewniki i zbiorki pieśni wydane w tym okresie nie tyle dbają o respektowanie wymagań „programu", który jest ciągle „tymczasowym", ile o jak najszerszy zbyt, który jest o tyle pewniejszy, im różnorodniejszy materiał zawierają, a także im „bliżej wielkiego ołtarza" stoi autor lub wydawca.

c) Nauczycielstwo szkół powszechnych naogół nie jest ani muzycznie ani metodycznie należycie przygotowane do trudnego zadania: nauczania śpiewu, a uczyć musi. Jak sobie daje radę, to jest jego tajemnicą, a wyniki widzimy wszyscy w poziomie ogólnego umuzykalnienia... Nieliczne wyjątki, mające dostateczne wykształcenie muzyczne, nie mogą zaważyć na szali ogólnej bierności i niezaradności.

d) Kompozytorów nie interesuje szkoła powszechna, nie widzą tu pola do popisu, a jeżeli który zabłądzi w te rejony, nie zwraca uwagi na nieznany sobie „program", albo go świadomie ignoruje, jako „tymczasowy" i tworzy piosenki nieskoordynowane pod względem trudności rytmicznych, melodyjnych, rozległości skali i tekstu z rozwojem umysłowym tej młodzieży, dla której mają być przeznaczone. Wyrastają stąd dla uczących niepomierne trudności w wyszukaniu odpowiedniej melodii na daną lekcję w jakiejś klasie.

e) Władze szkolne przeciągając ad infinitum stan tymczasowości ponoszą w największej mierze odpowiedzialność za ten smutny stan naszej muzykalności.

Ażeby ten stan uległ poprawie, koniecznym jest:

1) ustalenie programu nauki śpiewu w szkołach powszechnych

w takich ramach, aby najogólniejsze zasady muzyki zostały całej młodzieży trwale przyswojone przy równoczesnym jej „rozśpiewaniu".

2) Danie całemu nauczycielstwu możności pogłębienia wiedzy muzycznej teoretyczno-praktycznej i metodycznej.

3) Uporządkowanie pieśniarstwa dla szkół powszechnych pod względem jak najstaranniejszego stopniowania wszelkich trudności technicznych.

4) Skrupulatne przestrzeganie przez kompozytorów (i kompilatorów) śpiewników wymagań ustalonego wreszcie „programu nauki śpiewu", aby ich utwory odpowiadały pod każdym względem poziomowi tej klasy, na którą zostały przeznaczone.

5) Między „światem muzycznym" a szarą rzeszą" nauczycielską powinno nastąpić zbliżenie, zrozumienie i wzajemne poznanie obopólnych potrzeb i możliwości, aby przez solidarne współdziałanie podnieść ogólny poziom umuzykalnienia naszego społeczeństwa.

„Góra" nie może zakwitnąć, gdy na „dole" tkwić musi w suchej i jałowej glebie...

Józef Migacz
nauczyciel (Nowy Sącz).

P. Migacz poruszył w liście swoim sprawę, nad którą muzycy polscy niestety, przechodzą zazwyczaj do porządku dziennego, pomimo zasadniczego jej znaczenia dla podstaw naszej kultury muzycznej. „Wszyscy" niby doceniają sprawę wykształcenia muzycznego w szkolnictwie ogólno-kształcącym— przynajmniej „wszyscy" o tym mówią, a nawet tu i ówdzie o tym piszą — tylko bardzo nie wielu z pośród naszych muzyków bierze czynny udział w tej mało efektownej pracy. Jest ona spychana „łaskawie" na barki kilku i na barki pracowitego, ofiarnego i pełnego poświęcenia nauczycielstwa polskiego. Nie mamy w Polsce dobrych śpiewników szkolnych, nie mamy wartościowych podręczników, brak wykształconych i znających się na sprawie instruktorów śpiewu, nie ma inteligentynch popularyzatorów muzyki i t. d. i t. d. Tereny do pracy dla muzyków polskich olbrzymie! Warto nad tym zastanowić się poważniej.

Redakcja.

W związku z ukazaniem się w Nr. VI „Muzyki Polskiej" listu p. dyr. M. J. Piotrowskiego otrzymaliśmy od Wydziału Towarzystwa Muzycznego w Krakowie następujący Komunikat, z prośbą o jego ogłoszenie:

„Oświadczenie p. dyr. Piotrowskiego ogłoszone w prasie nie daje obrazu sytuacji jaka wytworzyła się w związku z projektowaną zmianą statutu Towarzystwa Muzycznego i w związku z reorganizacją Konserwatorium, którego Towarzystwo Muzyczne jest właścicielem. Ogranicza się ono bowiem do jednostronnego przedstawienia przyczyn zmiany na stanowisku dyrektora Konserwatorium, a pobieżnie i nieściśle traktuje istotę zagadnienia. Z tych względów Wydział Towarzystwa Muzycznego czuje się zmuszonym do wy-

jaśnień na łamach prasy, aczkolwiek zdaniem jego, sprawy te mniej nadają się na razie do publicznych dyskusyj, mogących wywołać szkodliwe fermenty, lecz raczej powinny być rozważane w atmosferze spokoju i wzajemnego zrozumienia przez czynniki bezpośrednio zainteresowane.

Istotą konfliktu jest różnica poglądów na cel i zadania Towarzystwa Muzycznego i jego stosunek do Konserwatorium. P. dyr. Piotrowski reprezentuje zapatrywanie, że Towarzystwo Muzyczne powinno być w pierwszej linii zrzeszeniem zawodowych muzyków i służyć interesom artystycznym, a nawet materialnym. W przeciwieństwie do tego Wydział Towarzystwa Muzycznego stoi na stanowisku, że Towarzystwo Muzyczne w myśl intencji założycieli i 72 letniej tradycji powinno pozostać stowarzyszeniem kulturalnym skupiającym przede wszystkim miłośników muzyki w celu szerzenia kultury muzycznej w najszerszych warstwach społecznych. Tym samym Wydział dąży do zachowania dotychczasowego stosunku Konserwatorium do Towarzystwa Muzycznego, z uwzględnieniem dostosowania wewnętrznej organizacji uczelni do obecnych wymogów ustawowych. Znalazło to wyraz w statucie Konserwiatorium opracowanym przez Wydział i uzgodnionym z Ministerstwem W. R. i O. P.

Przechodząc do szczegółów oświadczenia p. dyr. Piotrowskiego zauważyć należy, że zgodnem z prawdą jest twierdzenie, iż Ministerstwo W. R. i O. P. — ani oficjalnie, ani prywatnie nie dawało do zrozumienia Wydziałowi Towarzystwa Muzycznego, że w związku z nowym statutem i reorganizacją Konserwatorium potrzebna jest zmiana na stanowisku dyrektora", ale też również stwierdzić należy, że nikt nigdy Ministerstwa nie posądzał o dawanie takiej sugestii. Zmianę tą przeprowadził Wydział Towarzystwa Muzycznego w ramach przysługujących mu ustawowych uprawnień.

P. dyr. Piotrowski twierdzi, że zgłosił rezygnację ze stanowiska dyrektora, ponieważ jego postulaty rzeczowe nie były popularne w Wydziale, że cofnął ją na prośbę Wydziału, a ostateczną dymisję otrzymał bez związku ze zmianami statutu i bez podania motywów. Wszystko to nie zgadza się z rzeczywistością. P. dyr. Piotrowski przez 10 lat uznawał, a co najmniej tolerował, dotychczasowe warunki pracy w Konserwatorium, rezygnację zaś wniósł na posiedzeniu Wydziału w dniu 25 lutego br. jedynie z tego powodu, że Wydział Towarzystwa Muzycznego odniósł się krytycznie do jego żądania zwolnienia jednego z pracowników Towarzystwa Muzycznego, albowiem nie było ono dostatecznie umotywowane. Zarzuty, oraz rzeczowe dezyderaty przedstawił p. dyr. Piotrowski dopiero na posiedzeniu w dniu 8 marca br. i wówczas Wydział wybrał Komisję dla ich rozpatrzenia na skutek uwzględnienia tych dezyderatów w znacznej części a nie na prośbę Wydziału, p. dyr. Piotrowski cofnął rezygnację. Decyzja co do rozwiązania umowy z p. dyr. Piotrowskim zapadła na posiedzeniu Wydziału w dniu 16 maja br. równocześnie z rozwiązaniem umów o pracę ze wszystkimi bez wyjątku pracownikami zarówno Towarzystwa Muzycznego, jako też Konserwatorium. Stało się to w związku z reorganizacją obu instytucyj, w celu umożliwienia swobodnego doboru personelu na nowych warunkach. P. dyr. Piotrowski brał udział w tym posiedzeniu, za tym o motywach tego zarządzenia był jak najdokładniej powiadomiony. Dodać wreszcie należy, że p. dyr. Piotrowski nie był

nigdy krępowany w „autonomii artystycznej" Konsewatorium, kwestia zaś pobierania przez Towarzystwo Muzyczne dochodów z Konsewatorium była zawsze i jest otwarta dla rzeczowej dyskusji. Można się spierać o ich wysokość, jednakże nie można odmówić Towarzystwu Muzycznemu, jako właścicielowi szkoły, prawa pobierania dochodu z pokaźnego majątku w postaci instrumentów muzycznych, oddanych do dyspozycji Konserwatorium, oraz za świadczenia, z których Konserwatorium korzysta. Jest to tym bardziej słuszne, że Towarzystwo Muzyczne przeznaczało te pieniądze na pokrycie kosztów administracji, oraz na cele artystyczne.

Pomimo odmiennych poglądów i nielojalności p. dyr. Piotrowskiego w stosunku do Towarzystwa Muzycznego, komisja organizacyjna przedstawiła go Wydziałowi, jako kandydata na dyrektora równorzędnie z kandydaturą p. dyr. Wallek-Walewskiego. W głosowaniu otrzymał p. dyr. Wallek-Walewski 7 głosów, p. dyr. Piotrowski 2 głosy, 4 kartki oddano puste. Po wyborze 80% grona nauczycielskiego oświadczyło gotowość współpracy z p. dyr. Wallek-Walewskim.

Wydział Towarzystwa Muzycznego doceniał kwalifikacje i zalety osobiste p. dyr. Piotrowskiego, jednakże uważa za możliwe zastąpienie go na stanowisku dyrektora Konserwatorium przez osobistość, posiadającą te walory w wyższym stopniu i w tym przeświadczeniu zamierza powierzyć je swemu dotychczasowemu dyrektorowi artystycznemu i długoletniemu profesorowi p. Bolesławowi Wallek-Walewskiemu, spodziewając się, że wybór ten znajdzie uznanie w polskim świecie muzycznym i społeczeństwie, bez bliższych uzasadnień, a dla Konserwatorium będzie początkiem tak pomyślnej ery, jaka była za rządów jego założyciela i znakomitego muzyka Władysława Żeleńskiego".

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka Warszawa, Warecka 15